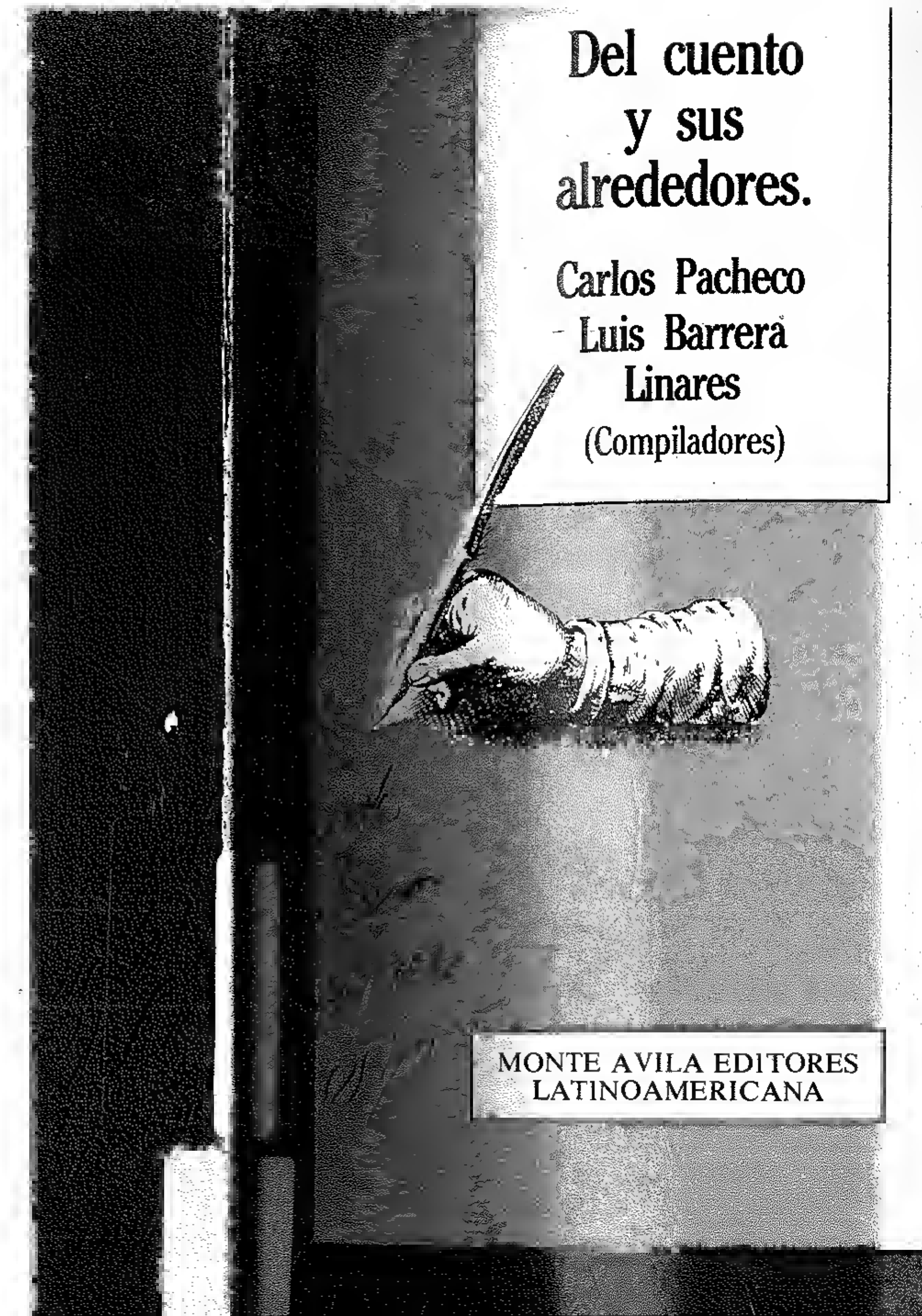
A establecido, en especial dentro de la literatura latinoamericana, y acerca del cual tanto narradores como críticos han reflexionado, el cuento sigue sin gozar de una teoría que sirva de marco científico para abordarlo de un modo más o menos serio y que integre elementos tan diversos como el texto, el lector, el escritor y su contexto socio-cultural. Cuentistas tan disímiles como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Antón Chéjov, Jorge Luis Borges y Guillermo Meneses y, críticos como Mariano Baquero Goyanes, Seymour Menton y Mario Lancelotti, entre otros, han tratado de conceptualizar y delimitar este género que, aun teniendo rasgos y elementos constantes, continúa siendo difícil de aprehender. Compilado por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, quienes en la introducción, junto con Gustavo Luis Carrera, presentan algunos aspectos generales en torno a la conceptualización y teoría del cuento, este volumen recoge buena parte de los materiales existentes al respecto, entre ellos, trece textos traducidos por primera vez al español. Dividido en tres partes, la primera recoge ensayos de investigadores y críticos literarios; en la segunda son los cuentistas quienes reflexionan acerca de su labor; y en la última parte encontramos tres estudios sobre la cuentística de los narradores venezolanos José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia y Guillermo Meneses.

ESTUDIOS

MONTE AVILA EDITORES
LATINOAMERICANA



Carlos Pacheco
Luis Barrera Linares
(Compiladores)

DEL CUENTO Y SUS ALREDEDORES
APROXIMACIONES A UNA TEORIA DEL CUENTO

Aguilera Garramuño • Anderson Imbert
Baldeshwilder • Balza
Baquero Goyanes • Barrera Linares
Barrios • Borges • Bosch • Bullrich
Carrera • Castagnino • Cortázar
Chéjov • Diez • Friedman
Gaspar de Márquez • Gillespie
Hanson • Lancellotti • Lawrence • Mastrángelo
Mathews • Meneses • Menton • Merino
Millás • Moravia • Omil • Pacheco
Piérola • Poe • Quiroga • Reid
Rohrberger • Rosenblat • Tedesco
Turri • Valadés

Monte Avila Editores Latinoamericana

El Departamento de Lengua y Literatura y el Decanato de Investigaciones de la Universidad Simón Bolívar nos brindaron su apoyo institucional y financiero durante el desarrollo de la indagación.
A todos ellos, un sentido agradecimiento.

Mientras los cuentistas siguen adelante su tarea, ya es tiempo de hablar de esa tarea en sí misma, al margen de las personas y de las nacionalidades. Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptuación para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo.

Julio Cortázar
Del cuento breve y sus alrededores

INTRODUCCION

Criterios para una conceptualización del cuento

Carlos Pacheco

Tanto la teorización como la reflexión ensayística sobre el cuento en tanto modalidad discursiva han girado casi indefectiblemente en torno a la proposición o discusión de un concepto de cuento, *una definición que no sólo permitiera establecer sus límites respecto de otras modalidades (literarias o no) que le son próximas, sino también avanzar hacia el reconocimiento de las que serían sus características distintivas y hacia la comprensión de las razones de su importancia literaria y cultural. Pero situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros.*

En efecto, para numerosos autores, en una primera instancia, el cuento es pasible de ser definido de manera muy clara y precisa. Esta concepción se explica tal vez en razón de la eficiente capacidad intuitiva del lector común para distinguir un cuento de otro espécimen literario (lo que podría ser llamado su «competencia cuentística»), pero también porque algunos de sus rasgos definitorios apuntan justamente hacia la concisión, el rigor y la precisión. Mariano Baquero Goyanes, por ejemplo, lo ha calificado de «preciso *género literario»*[1]. *Y Brander Matthews escribía ya en 1901:*

> ...el cuento [...] es una de las pocas formas literarias definidas de manera nítida. Es un género en los términos de Brunetière, una especie, en los de un naturalista, tan original y tan múltiple como la misma lírica. Es una entidad tan diferenciada como la épica, la tragedia o la comedia. La novela, entre tanto, carece de una individualidad semejante, tan nítidamente definida. Ella es —o al menos puede ser— cualquier cosa[2].

No deja de ser interesante el contraste cuento/novela propuesto aquí por Matthews en relación con la definibilidad de los respectivos géneros. El crítico norteamericano coincide parcialmente en esta apreciación con el soviético Mijaíl Bajtín, quien unos 30 años más tarde propondría la «inconclusividad» —o carencia de rasgos genéricos precisos— como una paradójica característica definitoria de la novela[3]. Según su concepción y en contraste con modalidades discursivas más estructuradas como la épica clásica o la comedia renacentista, la novela, de acuerdo con esa concepción, fundaría su radical modernidad en ser el género proteico por excelencia, abierto a todas las posibilidades temáticas, estructurales y procedimentales. A partir de este contraste, surgiría entonces el cuento como una modalidad discursiva mucho más estructurada, más «cristalizada» en términos de Bajtín, cuya definición debía convocar un acuerdo —básico al menos— de críticos y cuentistas.

No sucede así, sin embargo. Y he aquí el otro lado de la paradoja. La dificultad de acotar en términos precisos una definición de cuento se ha convertido también en una constante entre quienes abordan el tema. El mismo Baquero Goyanes, quien nos había propuesto al cuento como un «preciso género literario», *introduce su definición pocas líneas antes con grandes dudas y matizaciones diciendo:*

> De ahí que en 1949 pudiera atreverme a formular una definición del género cuento, que creo puede reproducirse aquí, no porque la considere totalmente acertada o inmodificable, sino porque intenta recoger en pocas líneas todo lo últimamente expuesto... (Ibíd).

Semejantes vacilaciones ante la posibilidad de formular una definición precisa de un género que se estima preciso y definible, son compartidas por muchos otros autores. Julio Cortázar, por ejemplo, quien ha expresado su «certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos...», no tarda en enfatizar inmediatamente después que se trata de un «género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo...»[4].

Ante tal dificultad, algunos prefieren la vía indirecta pero en ocasiones mucho más certera de la comparación o la metáfora. El cuento es analogado entonces, por ejemplo, a «una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco» (Quiroga), o a ciertos animales como el tigre (Bosch), o el lince y el topo (Balza, a partir de Ramos Sucre), capaces de simbolizar algunos de sus rasgos medulares, o a un match boxístico ganado por knockout (Cortázar). En uno de los varios ensayos que este último dedica al problema, se encuentra un hermoso esfuerzo poético por definir el cuento, ese «caracol del lenguaje», valiéndose de una sucesión de imágenes:

> Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptuación pura para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente, a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros[5].

La teoría del cuento se debate así intentando apresar un objeto tan escurridizo que llega a ser pensado como inefable. Sus esfuerzos no han sido sin embargo completamente vanos. Porque quien siga su trayectoria —y esa podría ser tal vez la principal utilidad de una recopilación como la que aquí ofrecemos— podrá quedarse con algunos rasgos o elementos que destacan o son llamativamente reiterados en las diferentes nociones de cuento y resultan capaces, por tanto, de contribuir a la mejor comprensión de esta perdurable e influyente modalidad discursiva.

No trataremos nosotros por supuesto, en estas páginas introductorias, de alcanzar esa precisa definición de cuento que ha eludido en

*definitiva a tantos estudiosos y practicantes del oficio. **Más bien nos** proponemos apuntar hacia los criterios o categorías **más frecuentemente** utilizados por los autores en sus esfuerzos definitorios. Ellos serán **narratividad y ficcionalidad, extensión, unicidad de concepción y recepción,** intensidad del efecto, economía, condensación y rigor.*

*

Narratividad y friccionalidad *son las categorías de base, las premisas conceptuales del cuento en tanto modalidad discursiva. Tienen que ser los primeros y más amplios entre sus semas identificadores. Ante todo, el cuento es y no puede no ser un relato. En tanto relato, y valga por legítimo el juego de palabras, todo cuento debe* dar cuenta *de una secuencia de acciones realizadas por personajes (no necesariamente humanos) en un ámbito de tiempo y espacio. No importa si son acciones banales o cotidianas, no importa si se trata de acciones interiores, del pensamiento o la conciencia, tampoco si la dislocación espacio-temporal de su ejecución forma parte de la estrategia narrativa: aun en la hipótesis de que exista y pueda narrarse una situación estática, un estado invariable, el cuento sería siempre el relato, la narración, la historia de su percepción por parte de uno o más sujetos.*

En este sentido, resulta admirable la limpieza y nitidez de la definición alcanzada por Guillermo Meneses, definición que formula, por cierto, tras muchas dudas sobre su pertinencia y aplicabilidad práctica: «Bien se podría afirmar —dice— que el cuento es una relación corta, cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución»[6]*. Tal vez algunos cuentos contemporáneos —entre ellos varios del propio Meneses— se resistan, estrictamente, a ingresar en esta definición. No hay duda, sin embargo, de que la narratividad tendría que proponerse teóricamente —hasta en los textos cuentísticos más experimentales— como condición definitoria fundacional.*

Pero lo narrativo es una categoría aún demasiado amplia, que conviene a una inmensidad de manifestaciones discursivas. Relato son o pueden ser los chistes y las noticias del periódico, los partes militares y los informes técnicos, los expedientes judiciales y las narraciones deportivas. Aun antes de entrar en el discernimiento de los rasgos propiamente cuentísticos, hace falta introducir una categoría que reduzca todavía más el ámbito conceptual. Y ella parece ser la de ficcionalidad, *que comparte el cuento con las otras modalidades discursivas literarias y de manera más estricta con las de carácter narrativo, especialmente con la novela, su hermana y permanente punto de contraste. De esta manera, la* narratividad *vendría a ser —ahora en un nuevo sentido intraliterario— la manifestación específica en algunas modalidades discursivas de lo que Roman Jakobson llamó «literariedad»; es decir —en tanto se trata de relatos o relaciones de hechos ficcionales— su modo particular de ser literatura.*

El cuento literario, ya que es principalmente a él que aquí nos referimos, implica la concepción y elaboración estéticas de una historia, es decir, su ficcionalización. El cuento «literario» o cuento «moderno», como se le ha calificado para distinguirlo del cuento oral o tradicional, es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra. El cuento literario es, como dice Raúl Castagnino, un «artefacto», es decir un objeto artístico, cuyo grado de figuratividad puede variar, al igual que en las artes plásticas, pero que guarda por lo común —por el hecho de ser esencialmente la narración de una historia— una cierta relación de representación o mimesis con alguno o algunos de los ámbitos de lo real. Esto incluye —nos apresuramos a decir— desde el esfuerzo realista más depurado (que no es, por supuesto más que un tipo de representación, una forma entre otras de cartografiar la multiforme realidad) hasta las fronteras más lejanas de lo imaginario, lo fantástico, lo maravilloso, lo onírico o lo objetual.

La relación de dependencia entre la historia narrada y la llamada «realidad real», en el sentido más amplio que pueda darse a esta expresión, ha sido a menudo foco de atención de los ensayistas y tratadistas sobre el cuento. Seymour Menton, por ejemplo, comienza su definición diciendo que el cuento «es una narración, fingida en todo o en parte». *Hoy en día, sin embargo, el desarrollo de la teoría del referente literario ha relativizado saludablemente esta pregunta por la vinculación o falta de ella entre lo «verdadero» y lo «fingido», llegando a concebir como ficcional —por principio— absolutamente todos los elementos de la historia representada en un relato literario. No interesa en ese sentido a la crítica ni a la teoría literarias si es posible o no rastrear alguna vinculación «factual» (biográfica, experiencial, histórica o documental) entre lo narrado y algún objeto, personaje o acontecimiento «de la vida real». Siempre habrá, por supuesto, homologías o vinculaciones visualizables subjetivamente, pero ellas están allí precisamente como parte*

del proceso de significación. Desde esta perspectiva entonces, podría decirse que todo es «fingido» y es en ese «fingimiento», como han expresado varios narradores con distintas palabras, donde reside precisamente el meollo de la ficción. Ella es precisamente eso: una mentira que sirve (tal es al menos su intento) para expresar una verdad.

*

La relativa brevedad de su extensión *es por supuesto el rasgo caracterizador más visible e inmediato y por consiguiente el más frecuentemente mencionado por quienes han intentado acercarse al concepto de cuento. Antes aún, es sobre esa relativa brevedad que se apoya usualmente, en primera instancia, el criterio del lector común para distinguir el cuento de otros géneros narrativos y especialmente de la novela. Breve o corto es el calificativo que destaca en el nombre de la modalidad discursiva en inglés (*short *story) y el que en español resulta asumido —con énfasis llamativo— por algunos de nuestros autores: Cortázar, recordemos, titula el más conocido de sus ensayos sobre el tema: «Del cuento* breve *y sus alrededores».*

Y digo relativa *brevedad porque son muchos los rangos de extensión y numerosas las formas de medirla que han sido propuestos. Se ha señalado como extensión estándar o ideal o límite del cuento aquella que haría posible su lectura en un tiempo comprendido entre treinta minutos y una o hasta dos horas; o aquella que permitiría leerlo en una sola sesión continua. Por otra parte se ha intentado, con éxito también muy escaso, señalar pautas de extensión en número de páginas o de palabras. Tales esfuerzos de cuantificación están, por supuesto, llamados al fracaso; ya que todas estas medidas, o son tan amplias que incluirían prácticamente cualquier tipo de relato o podrían ser cuestionadas a partir de éste o de aquel cuento en particular. El llamado «microrrelato», por ejemplo, alcanza posiblemente, en «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, el límite mínimo de las siete palabras. Mientras tanto, algunos cuentos (digamos, «Las hortensias», de Felisberto Hernández) se extienden más allá de las 50 páginas, colindando así, sin dejar de ser tales, con la llamada novela corta.*

Y es que la extensión de un relato es, por sí misma, insignificante. No es ella per se *lo que hace que una narración sea o deje de ser un cuento. Si fuera así podríamos conceptuar como cuento a un capítulo breve extrapolado de cualquier novela. Es necesario atender al sentido,*

la función, la razón de ser última de esta brevedad del cuento. Ella no es un capricho de los autores, o de los teóricos, no puede ser impuesta en sí misma como un fin o como un ideal, menos aún como un precepto. Es más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento. Y es mucho lo que Edgar Allan Poe nos ha enseñado sobre este aspecto.

Como lo muestran sus textos sobre el cuento, textos verdaderamente fundacionales de la moderna concepción del cuento, Poe comprendió la necesidad interna y externa, estructural y psicológica, de la brevedad. Según su propia noción romántica, que tan vasta influencia ha tenido en la teoría y la práctica de esta modalidad discursiva, el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso. En otras palabras, un relato sólo puede producir el efecto deseado (efecto que es central en su noción de cuento) con la intensidad deseada, cuando —por ser breve— su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión, de manera concentrada e ininterrumpida. Esta necesaria brevedad relativa está a su vez relacionada con otras notas características del cuento que pasaremos a observar de inmediato con mayor detalle.

*

La unidad de concepción y de recepción *como características del cuento moderno son nociones correlativas que de manera coherente hallan también su fuente en la poética narrativa de Poe, pero que encontrarán fecundo desarrollo en narradores latinoamericanos de relieve como Quiroga, Bosch o Cortázar. Para ellos, el cuento se aproxima al poema y se distingue de la novela porque su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve e intenso.*

Aunque pueda nutrirse de experiencias o conocimientos de orígenes muy diversos, aunque su elaboración artística pueda luego ser prolongada, laboriosa y gradual, el cuento, por lo común, asoma a la superficie de la conciencia de un solo golpe, aparece ante ella súbitamente, como el fogonazo de un flash, corresponde a una impresión única y vigorosa que halla, en el mismo acto de aparecer, su esencial formulación narrativa. Esta aparición repentina (lo que Bosh llama el hallazgo

del tema de un cuento y Cortázar identifica con una situación de insoportable urgencia creadora que compele al cuentista a dejar de lado cualquier otra actividad hasta encontrar cumplido el cuento) trae consigo para algunos cuentistas —al menos en ciertas ocasiones— una verdadera situación límite. Es el comienzo de un viacrucis apasionado, de una suerte de estado de trance en busca del preciado organismo semiótico capaz de representar cabalmente su hallazgo intuitivo, sin traicionar el milagro pero sin dejar que su luminosidad los arrastre lejos de la imprescindible coherencia de sus reglas de juego internas.

El proceso de producción de una novela es un fenómeno diferente. Y también aquí el contraste es iluminador. El novelista, aun cuando posea desde el comienzo una visión de conjunto de su programa ficcional, se orienta de ordinario hacia un panorama sociohistórico o psicológico mucho más vasto, se apoya mucho más en el estudio y la documentación de la realidad amplia que ha enfocado y trabaja con la gradualidad que exige la dimensión macro de su obra. Si el trabajo del novelista pudiera asemejarse al proceder necesariamente gradual del equipo arquitecto-diseñador-constructor-artesano-decorador en un proyecto arquitectónico de envergadura, el del cuentista, por contraste, a causa de la dimensión de miniatura artística propia del cuento, se asemejaría más al del orfebre o el relojero, al del miniaturista, que concentran su atención con la mayor intensidad en un objeto reducido, cuidando del detalle, de la minuciosidad, de la precisión. Pero de eso nos ocuparemos más adelante.

Y tan importante como la unicidad del instante de concepción del cuento es la del momento de su recepción. La lectura del cuento es diferente también de la lectura de la novela. En esta última, se trata un progresivo sumergirse en un mundo complejo y «completo», que va siendo asimilado (o al que uno va integrándose) en sucesivas etapas de lectura. La novela opera por acumulación, se vale principalmente de la memoria asociativa y requiere de una distensión o «respiración» temporal y anímica (de un ser tomada y dejada repetidas veces) que permita la construcción gradual —ahora en la interioridad de quien lee— del mundo ficcional representado.

Como mecanismo de precisión que es, el cuento, por el contrario, requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Para poder producir en él aquel «efecto preconcebido», único, intenso, definido, de que habla Poe, el cuento debe ser leído «de una sola sentada». Como bien dice el maestro norteamericano refiriéndose al poema:

> Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos[7].

No hay nada extraño, pues, en este fenómeno psicológico sobre el que se fundan la brevedad, la condensación y la intensidad requeridas por el cuento. Si su recepción no es lo suficientemente atenta y concentrada y, sobre todo, si su lectura resulta interrumpida, voluntariamente o no, «se rompe el encanto», «se daña el experimento», y el impacto que se buscaba —ese otro «milagro», correlativo al primero, del lado del receptor— se pierde por completo o se produce con una potencia mucho menor que la deseable. Tal vez esta diferencia de requisitos de lectura pueda explicar un fenómeno que me llamó la atención en el «tube» de Londres: funcionarios, secretarias, estudiantes o ejecutivos, podían devorar gruesas novelas mientras colgaban de las barras del metro, en camino o de vuelta de sus respectivas ocupaciones, pero nunca vi a nadie, en tales circunstancias, portando un volumen de cuentos.

*

La unicidad e intensidad del efecto *se encuentran así íntimamente vinculadas con estas condiciones de producción y recepción. Según múltiples testimonios de los devotos del género y lo que uno mismo ha percibido, al menos en algunos casos, este impacto súbito de un buen cuento (recordemos las imágenes del puñetazo, la flecha y el flash), cuando se cumplen los requisitos de lectura, suele imprimir una huella definida y a veces definitiva en el receptor. Es esto lo que se ha llamado «unicidad e intensidad del efecto». La relativa brevedad del texto, que permite su lectura íntegra en una sola sentada y sobre todo la atención del lector concentrada en el objeto, son, podría decirse, las condiciones mínimas que hacen posible un efecto de esta índole.*

Este «momento de la verdad», a menudo relacionado con una impresión de sorpresa, al que accede el lector en el momento climático del relato, después de haber sido adecuada y gradualmente preparado para ello por todo el resto del cuento, produce en él un instante de comprensión: un cierto cambio en su mundo interior y en su manera de mirar, después del cual, «nada volverá a ser igual». Esta especie de «milagro» no se produce por supuesto en todos los ejercicios de lectura de cuentos, ni siquiera puede decirse que ocurra con frecuencia, pero tal vez no sea otra la meta, el blanco, de todo cuento y de todo cuentista.

Aunque en este siglo el cuento ha adquirido una notable versatilidad y se mueve como pez en aguas de muy diversos temas, tonos y orientaciones, esta atención al efecto definido y definitivo se relaciona con una concepción romántica (Poe mediante, una vez más) que no ha dejado de tener vigencia. Según ella, el cuento —precisamente a través de la producción de este efecto intenso y definido— sería expresión de realidades de suyo intangibles; sería una como puesta en contacto con el misterio —a la vez cósmico y psicológico— que el hombre presiente pero al que normalmente no tiene acceso. Es a esta orientación a la que alude Mary Rohrberger cuando asienta:

> El cuento [moderno] deriva de la tradición romántica. La visión metafísica de que el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos proporciona una explicación convincente de la estructura del cuento en tanto vehículo o instrumento del autor en su intento de acercarse a la naturaleza de lo real. Así como en la visión metafísica, la realidad subyace al mundo de las apariencias, así en el cuento el significado subyace a la superficie del relato. El marco de lo narrativo encarna símbolos cuya función es poner en tela de juicio el mundo de las apariencias y apuntar hacia una realidad más allá de los hechos del mundo material[8].

La referencia me parece justa y relevante por dos razones. En primer lugar porque, a pesar de que muchos cuentos contemporáneos son guiados por propósitos muy diferentes (lo humorístico o lo testimonial, lo ideológico o lo experimental), la tradición persiste. Y en un cuentista de primera línea como Cortázar encuentra un desarrollo vigoroso y consistente. No sólo hay en sus ensayos numerosas reflexiones al respecto, sino que su obra de ficción resultaría incomprensible sin esta referencia a lo que Jaime Alazraki denominó, desde el título de su libro sobre la cuentística cortazariana, la «búsqueda del Unicornio»[9], adscribiéndola a la noción de lo neofantástico. Es más, desde la visión cortazariana del mundo, el arte como tal, en sus múltiples manifestaciones, sería sobre todo una vía de acceso (y de ascenso), un posible umbral, hacia esa otra realidad, presentida a veces por el ser humano como una suerte de ciego escozor, pero que sólo es capaz de vislumbrar a través de experiencias-límite, rompedoras de la cotidianidad, como las que se producen —sólo de vez en cuando— en la experiencia estética (como en la intimidad sexual, la solidaridad humana verdadera o la vivencia

religiosa). Desde esta perspectiva, un buen cuento sería entonces (como el saxo de Johnny Carter o la cámara fotográfica en «Las babas del diablo» o el teatro en «Instrucciones para John Howell» y «Final de juego» o la plástica en «Orientación de los gatos» y «Grafitti») una posibilidad, tanto para el productor como para el receptor, de trascender lo superficial, lo «sabido» y lo ilusorio y, como dice Rohrberger, de «acercarse a la naturaleza de lo real».

La cita de Rohrberger es también importante porque alude a la relación entre el significado profundo del relato breve y su «superficie», es decir, si lo vemos del lado inverso, al imprescindible sustrato material sobre el que debe asentarse la significación. Es a esta superficie o sustrato que debemos dirigirnos antes de terminar, porque estos «milagros» humanos correlativos de que hemos hablado al referirnos a la concepción y recepción del cuento sólo pueden producirse cuando están asentados sobre una base lingüística y literaria, sobre una técnica, sobre un oficio, sobre un trabajo.

*

Economía, condensación y rigor son los últimos rasgos que hemos encontrado reiterados en los intentos por definir y caracterizar al cuento. En el esfuerzo por lograr estas «virtudes» narrativas, se ponen en ejercicio los elementos técnicos que funcionan como eslabones entre aquel momento único de la intuición inicial, donde el cuento es concebido, por una parte, y el impacto, también único, producido sobre el receptor. En otras palabras, en el trabajo que implica la consecución de la economía, la condensación y el rigor, reside la imprescindible preparación de aquellos «milagros». Este trabajo se funda sin duda y se nutre del brillo de aquella concepción inicial, instantánea y apasionada, pero sólo puede desarrollarse «con los pies en la tierra», mediante el ejercicio paciente de la escritura, a través de la utilización de determinados recursos y técnicas, y con la ayuda de una experiencia, de un oficio.

Hemos dicho antes que la brevedad del cuento es una condición para lograr el efecto único e intenso. Pero la brevedad no puede ser la consecuencia de una mera decisión del autor de no ser extenso. Es obvio, como ya dijimos, que no cualquier brevedad es, por sí misma, suficiente. La economía es ya un primer paso en dirección hacia esta deseada brevedad intensa. En un cuento, han dicho algunos practicantes del género, corregir es podar. Y algunos cuentistas eximios como Juan Rulfo

o Augusto Monterroso han hecho de la parquedad o de la brevedad resultante objetos de culto literario. En este sentido, el principio consabido es que un buen cuento debe incluir todo y sólo *lo necesario para lograr su cometido. Todo lo que no contribuya a la consecución del efecto no sólo está de más, sino que actúa en contra de ese logro. Pero el recato, la selectividad, la «poda», no bastan. Otros recursos deben ser utilizados como fuelle para aumentar la presión de esa máquina de significación que es el cuento, para incrementar su intensidad y por consiguiente su impacto.*

En definitiva, la brevedad de un buen cuento sólo puede ser lograda de dos maneras. El recurso más evidente, y el que algunos autores consagran como requisito, consiste en la elección de una historia que sea en sí misma válidamente sencilla, sin dejar de ser interesante; una historia relativamente limitada en cuanto al número de sus elementos narrativos (personajes, líneas accionales, entorno espacio-temporal, sistema simbólico, estrategias narrativas) y a la complejidad general de la estructura resultante. Pero hay numerosos ejemplos de cuentos donde estas condiciones no se cumplen. En ellos suele utilizarse un segundo procedimiento que es más frecuente aún. Me refiero al tratamiento al que una historia —no necesariamente unilineal y sencilla— puede ser sometida de manera voluntaria por el autor, mediante el uso de determinados recursos retóricos, con el objeto de condensarla, haciéndola al tiempo más breve y más intensa.

Como muy bien explica Norman Friedman, en el trabajo «¿Qué hace breve un cuento breve?», incluido en este volumen, la relación brevedad-simplicidad no es siempre lineal y esquemática, no siempre es el resultado de una opción por historias sencillas, unilineales y de pocos personajes, de corta duración per se *y centradas más en una situación que en un proceso, como suele afirmarse con tono preceptivo. Con mayor frecuencia, se trata de historias que carecen de aquellas características, pero que pueden lograr la necesaria brevedad relativa (acompañada favorablemente por un buen grado de intensidad) al ser condensadas por medio de recursos y «trucos» narrativos. Entre los tipos de procedimientos analizados por Friedman, con la ayuda de abundantes ejemplos, destacan: la selección de materiales, la escala de la representación y la utilización del punto de vista de la narración. Resulta claro así que cuando un autor prefiere un momento dramático o significativo, cuando hace uso de la elipsis, de lo implícito, de la ampliación de ciertas escenas claves, o —finalmente— cuando se vale de la potencialidad condensadora de un determinado narrador, está tomando en general decisiones que favorecen al cuento.*

Pero los recursos de condensación se encuentran a menudo asociados con aquellos otros que se proponen la intensificación. Y si bien ambos pueden ser y son de hecho utilizados en todo tipo de obras narrativas, en el logro de un buen cuento parecen volverse cruciales. Cuando hablo de recursos de intensificación, me refiero en primer lugar al manejo de la intriga, es decir, a la construcción gradual de una expectativa al plantear una situación problemática de cuya resolución justa, ingeniosa, inesperada (recordemos la definición de Meneses), pende a menudo la vida del texto cuentístico. Piénsese por ejemplo en la incertidumbre creada por las sucesivas «Cartas de mamá» en el relato cortazariano de ese nombre.

Al otro lado de la moneda narrativa, está el manejo de la sorpresa: Ese deseo de encontrar una respuesta o una salida, preparado gradual e imperceptiblemente en el lector a lo largo del relato, necesita casi siempre la contraparte de una adecuada sorpresa. Porque una resolución previsible se encuentra a pocos pasos de la frustración, del desencanto, y —por consecuencia— de la falta de efecto. Es a menudo una buena sorpresa, esa que con frecuencia aguarda al lector en las líneas finales del cuento, la que puede desencadenar ese efecto; es decir, ese rayo de comprensión, mezclado a veces con alguna dosis de humor (como en «El eclipse», de Monterroso) o de vértigo existencial (como en «Las ruinas circulares», de Borges). Y desde la perspectiva nueva que resulta abierta por esa resolución sorpresiva, la historia contada, así como muchos de sus elementos particulares y recursos narrativos, resultan reevaluados, resemantizados, produciéndose entonces esa necesidad apremiante de relectura tan característica de los cuentos bien logrados: el lector desea, necesita saber (paladear, podría decirse), cómo fue que el cuento lo condujo hasta ese efecto.

Desde esa perspectiva reveladora del final y a través de nuevas lecturas, resulta posible advertir el uso de otros recursos que trabajan a lo largo del relato para contribuir al logro de la intriga y la sorpresa o para diversificar el alcance de su significación. Entre ellos merecen destacarse, como los más comunes, la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad, los cuales, por distintas vías, ayudan a acentuar el interés del lector, lo hacen participar en el desenredo de la madeja narrativa y preparan el momento culminante.

Esta referencia a los recursos retóricos del cuento no estaría completa sin una mención, aunque sea breve, de los procedimientos de estilo y elaboración del lenguaje. En algunos relatos es en el tono de escritura, en el logro (a veces paródico) de un determinado registro expresivo o en la utilización de ciertas violaciones de la norma lingüística o literaria, donde se halla la clave del logro narrativo. Cuando Rulfo «hace hablar» a los elementos del paisaje jaliscense, valiéndose de aliteraciones y onomatopeyas; cuando Cortázar parodia el manual de instrucciones en textos como «Instrucciones para subir una escalera» y Monterroso hace lo propio con la fábula tradicional en sus breves relatos de La oveja negra y demás fábulas*; cuando Luis Britto García narra la fugacidad de la vida humana en una sola cuartilla consistente en una mera lista de objetos, cuyo único verbo es el «Ser» que le da título, nos encontramos entonces ante algunas de las múltiples variantes que el cuento es capaz de adoptar valiéndose de las inagotables posibilidades del lenguaje y de la composición narrativa.*

Hay sin embargo un aspecto que unifica las posibilidades de desarrollo de los recursos técnicos que están a disposición del cuentista. Es éste el último entre los rasgos elegidos, por su reiterada mención en los diversos textos, para caracterizar al cuento: el rigor *o rigurosidad en la ejecución. Si bien por principio en toda obra literaria los elementos formales están estrechamente asociados a la significación resultante, en el cuento —por ser tan sensible como hemos visto, por constituir una especie de mecanismo de relojería narrativa, esta dependencia se incrementa y se exacerba al máximo.*

Son varios los autores que se refieren al origen etimológico de la palabra cuento como recurso para enfatizar este aspecto. El cuento (narrativo) *y la* cuenta *(matemática) encuentran así una filiación común en el* «computus» *latino, sustantivo derivado del verbo* «computare»*, que significa «contar», enfatizando a la vez el carácter narrativo del cuento (un gradual dar cuenta de ciertos acontecimientos) y su necesidad de precisión matemática. Podría decirse entonces, paradójicamente, que el cuento está tan marcado, tan ceñido por la necesidad de precisión y rigor, que en él «el orden de los factores» (y su selección y su jerarquía y su proporción) sí «altera el producto».*

Es por ello que si el cuento (y en esto una vez más se aproxima a la poesía lírica) nace de una revelación instantánea y en una impresión instantánea se cumple en quien lo lee, ambos momentos de culminación y plenitud requieren de una elaboración laboriosa, de un trabajo artesano por parte de un escritor experimentado. Igualmente, este trabajo debe encontrar su contraparte en la participación también activa del lector, quien necesita concentrar su atención en el seguimiento de la trama o en el desciframiento del enigma. De esta manera, para que el ideal estético del cuento se realice hace falta la confluencia paradójica de la intuición y el trabajo, de la disciplina y el milagro.

NOTAS

[1] Mariano Baquero Goyanes. *Qué es el cuento.* Madrid. Editorial Columba, 1967, p. 57.
[2] Brander Matthews. «La filosofía del cuento». Véase el texto incluido en la recopilación.
[3] Mijaíl Bajtín. «Epopeya y novela». *Eco* (Bogotá) Nos. 193 (noviembre de 1977, pp. 37-60) y 195, (enero de 1978, pp. 283-300). Véase también su trabajo fundacional sobre Dostoievski, que conozco en su versión portuguesa: *Problemas da poética de Dostoievski.* Río de Janeiro. Editorial Forense Universitaria, 1981.
[4] Julio Cortázar. «Algunos aspectos del cuento». *Casa de las Américas.* II, 15-16. Noviembre 1962-febrero 1963, pp. 3-14. Citamos de la recopilación titulada *La casilla de los Morelli,* realizada por Julio Ortega (Barcelona. Tusquets Editor. 1973, pp. 134 y 135).
[5] Ibíd, pp. 136-137.
[6] Guillermo Meneses. «Prólogo» a su *Antología del cuento venezolano.* Buenos Aires. Eudeba, 1966, p. 5.
[7] Esta especie de ley estética es formulada por Poe en su importante reseña del libro de relatos *Twice-Told Tales,* de Nathaniel Hawthorne, publicada en 1842 y reproducida en nuestra recopilación con el título de «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento».
[8] «El cuento: propuesta para una definición», es un fragmento del libro *Hawthorne and the Modern Short Story: a Study in Genre,* de Mary Rohrberger (The Hague, Mouton and Co. 1966), traducido e incluido en nuestra selección.
[9] Jaime Alazraki *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico.* Madrid. Editorial Gredos.

APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL CUENTO

Luis Barrera Linares

«El cuento es una máquina literaria
de crear interés»
Julio Cortázar

«...la exacerbación de un personaje,
de un ámbito o de un hecho.
Pero no de todos a la vez».
José Balza

INTRODUCCION

EN SU INTERESANTE texto titulado «Cómo escribir un artículo a la manera del Blackwood», *incluido en la recopilación de los cuentos de Edgar Allan Poe (Madrid: Alianza, 1970, prólogo de Julio Cortázar), se plantean desde una perspectiva irónica los problemas relativos a la presunta «originalidad» y el «efecto prefabricado» con que algunos autores asumen elaborar y presentar los textos que han escrito. Uno de los personajes, Mr. Blackwood, se dedica a explicar burlescamente a la «Signora» Psyque Zenobia el sistema inapelable que debe seguir para redactar un artículo (un cuento, pudiéramos decir nosotros) que produzca la sensación de autenticidad buscada a propósito por el autor, y que se corresponda con los modelos utilizados en el magazine* Blackwood. *«El escritor de* intensidades *debe procurarse una tinta bien negra y una pluma de tajo bien romo», dice Mr. Blackwood sardónicamente. Habla después de las sensaciones, del conocimiento empírico acerca del tema, del tono para narrar (elevado, metafísico, trascendental, heterogéneo). Agrega luego algunas cuestiones relativas a la erudición y a las frases impac-*

tantes (extraídas de grandes diccionarios y enciclopedias) que resultarían muy útiles para dar al texto el carácter buscado.

La referencia la hemos hecho con la finalidad de introducirnos en la problemática relativa a la delimitación del cuento como tipología textual (el problema del género lo dejamos para otro momento). Parece obvio que Poe ironizaba en este caso sobre la elaboración artificial y los recetarios para confeccionar textos (en este caso narrativos). Lo que parece un simple cuento humorístico se convierte así en la posibilidad de una propuesta teórica que también aparece de manera más o menos explícita en buena parte de su bien conocido trabajo «Filosofía de la composición». El problema guarda mucha vinculación con el tópico que ahora deseamos abordar. Intentamos aquí plantear la posibilidad de una revisión de algunos de los materiales teóricos publicados acerca del cuento como clase de discurso narrativo, con la finalidad de extraer ideas generales que pudieran resultar de interés a la hora del estudio crítico del mismo. Un poco sobre la base de distintas posiciones asumidas al respecto, delimitaremos ciertas características globales para plantear luego una sistematización. La misma girará en torno a cierto conjunto de variables muy importantes dentro de un marco muy específico que considere aspectos relativos no sólo a los rasgos textuales del mismo, sino que se detenga también en elementos de carácter contextual (Van Dijk, 1980, 1983). Dentro de la propuesta teórica de ese autor no podrían excluirse nociones tan importantes como las de autor y lector o receptor modelo (U. Eco, 1981).

DATOS PARA UNA TEORIA DEL CUENTO

Un poco motivados por razones más literarias que prácticas, buen número de creadores se ha detenido a reflexionar sobre la posibilidad de una probable «teoría del cuento». Los aportes en realidad han sido diversos aunque todavía la preceptiva literaria no se haya detenido a medir sus exactas dimensiones. Es muy probable que esto se deba al mismo hecho de que sean fundamentalmente narradores (y no críticos o ensayistas) quienes se hayan lanzado por las propuestas más conocidas. El mismo hecho de no sentirse constreñidos por la necesidad de elaborar postulados teóricos que puedan ser utilizados en la delimitación buscada, ha ocasionado que quienes los sustentan no se sientan obligados sino a perfilar una supuesta teoría del cuento desde dos perspectivas básicas: el efecto (sobre el receptor) y la presentación (o estructura). Desde los puntos de vista más generales (Bosch, Poe, Balza, etc.) hasta los que intentan ser muy específicos (Meneses, Cortázar, Quiroga, etc.), la especulación teórica se diluye muchas veces en algún aspecto particular del cuento literario que pareciera no ir más allá de una presunta posición individual al respecto. Otra cuestión sería la relacionada con la metaforización sobre lo que debe ser el relato breve (no olvidemos que se trata principalmente de creadores). Obviamente, también hay quienes se han detenido en el problema desde la visión más pragmática de la crítica o el ensayo (Castagnino, Baquero, Anderson Imbert, Lancelotti, etc). No obstante, la búsqueda de rasgos que permitan la constitución de una teoría coherente del cuento sigue siendo una necesidad. Necesidad que, por lo demás, no pretendemos agotar en esta somera reflexión sobre el problema. Nos mueve, más bien, la intención de recopilar buena parte de los materiales existentes al respecto, dispersos y algunas veces desconectados, como una primera tarea para la satisfacción de tal objetivo. Entre otras cosas, pensamos que una teoría del cuento debería ser lo suficientemente amplia como para explicar cada una de las distintas categorías de relatos breves escritos, imaginados o narrados con propósitos estrictamente literarios. Vale recordar que no se conoce hasta ahora ninguna iniciativa que pretenda integrar de algún modo factores de apariencia tan diversa como el texto (objeto de estudio), el receptor (destinatario y juez final), el productor (escritor) y el contexto psicológico y socio-cultural implícito en la elaboración de un cuento.

El estado actual de disciplinas como la lingüística del texto, la etnografía de la comunicación y la narratología pareciera exigir ya un conjunto de teorías que sirvan de marco científico a la hora de abordar el texto literario de un modo más o menos serio y con la finalidad de proponer rasgos delimitativos que vayan más allá de la gastada noción de «género».

Pocos se atreven a dudar actualmente de la importancia que ha alcanzado el cuento como tipología textual, al menos dentro de ciertas culturas donde todavía la novela conserva su merecida ubicación de «género paralelo» (no superior). Todos sabemos del gran auge que esta clase de texto narrativo breve ha alcanzado en la literatura latinoamericana y de las posibilidades de desarrollo que ofrece, aun dentro de aquellos países donde su cultivo no haya tenido mayor éxito. El cuento es motivo de preocupación ya no sólo de creadores, sino que también

ha pasado a cobrar importancia en diversas cátedras universitarias y, más aún, dentro de la orientación de ciertas corrientes críticas que lo emparentan con el poema o que le atribuyen una vinculación apenas tangente con su presunta «hermana mayor», la novela.

Sin embargo, la necesidad de sistematizar lo que al respecto se pudiera haber dicho nos llevó a la conclusión de que varias de las características que se han propuesto para el mismo pudieran ser aplicables al relato en general, e incluso al texto narrativo como categoría más amplia. Argumentar que un cuento para serlo deba fundamentarse solamente en lo que se conoce como el «criterio del interés», sería casi como suponer que tal rasgo no sea aplicable a cualquier otro tipo de texto literario (incluso, no narrativo). Presumir que la esencia del cuento resida en el efecto producido por el mismo o que su extensión no sobrepase un determinado número de páginas deviene casi en una contradicción a la hora de evaluar algunos textos propuestos como «cuentos» que no alcanzan a cubrir tales condiciones. Aludir a la brevedad, al tema, al espacio, a la temporalidad, sin especificar sus verdaderas funciones dentro del cuento, no conduce sino a la enumeración que ofrecen algunos manuales para el auxilio pedagógico, pero que a la larga puede llevar más a la confusión que a la claridad.

Con esto hemos querido decir lo siguiente: el cuento parece ser una categoría textual de las más difíciles de aprehender, inclusive desde la perspectiva metodológica de la más reciente narratología. Su caracterización no es una tarea tan fácil como se pudiera creer, pues cuando se cae en tal suposición se presume subyacentemente que la diferencia con la novela es apenas una cuestión de longitud. Una teoría coherente sobre cualquier tipo de texto literario debe despojarse en la medida de lo posible de las comparaciones para centrarse en la especificidad. Un camino distinto a ése conduce a metas erradas y no permite superar las limitaciones que le son inherentes. Pero tampoco parece pertinente el camino de la evasión o de la metaforización. Los creadores metaforizan con la definición del cuento porque es ésa la perspectiva que más justifica su incursión en un terreno tan resbaloso como el de la crítica o el de la teoría literaria. De allí ha surgido buena parte de las metáforas con que se ha resumido el cuento a través de las ideas de algunos cuentistas. Pensamos, sin embargo, que no es posible seguir el mismo camino cuando se intenta sistematizar y organizar una teoría que sirva a todos para el análisis del cuento como clase de texto litera-

rio. Expresar la definición del cuento a través de su comparación con animales (tigre, serpiente, caracol...), con efectos (fotografía, golpe fulminante, temblor, relámpago, semilla...), o con actividades (descascaración, carrera veloz, flecha dirigida hacia un blanco, etc.) es en realidad una hermosa manera de describir lo que aparentemente es indescriptible, pero no parece suficiente en el ámbito de la crítica textual.

Lógicamente, tampoco lo contrario es una tarea simple. Se trata de abordar de cierta manera algo que por su misma naturaleza se torna inasible. ¿Cómo buscar una caracterización que igualmente sea útil para explicar un cuento brevísimo de Augusto Monterroso, uno un poco más extenso de Horacio Quiroga y otros mucho más amplios como los de Alejo Carpentier o Guillermo Meneses? ¿Qué orientación seguir cuando se trata de agrupar dentro de una misma tipología los cuentos fantásticos e intrincados de Julio Cortázar o Jorge Luis Borges y los más cercanos a la «realidad» y estructuralmente menos complejos de José Rafael Pocaterra?

En honor a la verdad, las comparaciones a las que hemos aludido arriba permiten por lo menos establecer una cercanía intuida por algunos creadores (y propuesta también por críticos) entre el cuento y el poema (más que entre el cuento y la novela). El efecto, la intensidad, el estado anímico precisado en el receptor y la dimensión semántica del cuento lo ubican muy cerca de la requisitoria contextual relacionada con la escritura poética. No obstante considerarlos muy distintos, Edgar Allan Poe ha sido uno de los creadores más cercanos a una caracterización concreta, no precisamente metafórica (sobre todo cuando se refiere a la cuentística de Nathaniel Hawthorne). Poe parte, por ejemplo, de la finalidad (el efecto) y plantea que es ésta la que determina el desarrollo del cuento. Presume que tal efecto debe buscarse desde la primera línea y agrega que el cuento no es una estructura literaria encaminada al logro de la belleza. Esto último pudiera resultar discutible por su radicalismo, pero de algún modo también ha sido vislumbrado explícita o implícitamente por otros autores. Sin embargo, puede ser peligroso puesto que sacrificaría el carácter de «cuentos» de algunos textos narrativos de tono eminentemente lírico. Eso sí, igual que el poema, para Poe el cuento debe ser fríamente planificado a conciencia. Intuimos que la meta propuesta para el mismo así lo hacía pensar. De esto es posible deducir que no creía Poe en la literatura como producto de estados especiales ni de situaciones de trance, cuestión que mu-

chos años después sería discutida y planteada también por uno de sus discípulos latinoamericanos más notables, Julio Cortázar (1963), y que en realidad guarda ciertos nexos con la caracterización del relato breve.

PROBLEMAS GENERALES RELATIVOS A LA DEFINICION DEL CUENTO

Partiendo de una definición muy provisional, y ampliando la idea recogida en Meneses (1966), digamos que el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas (Van Dijk, 1983), no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de una relativa autonomía semántica y formal[1]. Esto significa que todo texto narrativo postulado como cuento, luego de elaborado en su versión definitiva, debe ser único y que sus secuencias se organizan dentro de un espacio semántico cerrado, lo que implica como necesaria una resolución que no traspase su propia esfera significativa. «El autor no sólo debe exponer enigmas, milagros y misterios sino que debe resolverlos», para decirlo con palabras de Meneses (1955). Por otra parte, se impone la participación del contexto socio-cultural en la producción y percepción del texto asumido como cuento: la competencia literaria de cuentistas y lectores acepta tanto individual como socialmente la clasificación de tal texto como cuento: ambos poseen esquemas previos de conocimiento en relación con la manera como se organizan habitualmente los cuentos y utilizan estos esquemas no sólo para elaborarlos sino también para comprenderlos y procesarlos.

Ya lo dijo Borges (1987) alguna vez con mucha claridad:

> Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico —muy ambiciosa es la palabra— pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.

Intervienen en esto una serie de reglas estéticas convencionales que opera en la memoria semántica de emisor y receptor, al permitirles distinguir entre textos literarios diferentes como la novela, el poema y el cuento, para citar únicamente tres ejemplos.

LA RAZON DE LA BREVEDAD

Una de esas reglas parece ser la brevedad. Todo texto narrativo clasificado y aceptado socialmente como cuento suele ser de una extensión relativamente breve. Sin embargo, debe quedar claro que la longitud viene determinada por la función que subyace a la producción de todo cuento. En realidad, la extensión breve es más una consecuencia (Bosch, 1967), un síntoma (Friedman, 1977), que un rasgo inherente. La finalidad socio-estética del cuento pudiera guardar vínculos con otros factores condicionados también por la competencia literaria. Veamos algunos:

El tiempo de lectura requerido para el «consumo» de un cuento no permite que el mismo pueda extenderse demasiado. Poe sostiene, por ejemplo, que ese lapso parece estar ubicado entre 30 minutos y dos horas. Pero es obvio que este criterio resulta absolutamente arbitrario y relativo. Digamos que pudiera llegar a incluir hasta la lectura de una novela corta y excluir algunos cuentos brevísimos (pensemos en algunos minirrelatos de Monterroso, Arreola, Anderson Imbert, Jiménez Emán, Sequera, Liendo, etc.). En último caso, y para no dejar fuera estos últimos, digamos que el tiempo de lectura ideal de un cuento es aquel que, siendo siempre breve, nos permite captar el efecto que se haya propuesto su autor.

La limitación a un solo hecho central pareciera también restringir la posibilidad de que un cuento se extienda demasiado en su conformación textual. El hecho seleccionado como foco del cuento debería ser presentado de tal manera que parezca verdaderamente uno solo y no un conjunto de ellos. Sin duda, uno de los asuntos básicos relacionados con la longitud radica en que los mismos rasgos semánticos pertinentes al cuento ameritan de una presentación en pocas palabras, so pena de desvirtuar su objetivo. Así, ese recurso conocido como la «catálisis» parece más bien estar reservado a otras tipologías narrativas. El inventario lingüístico de un cuento tiene que ajustarse necesariamente a

las palabras imprescindibles para que cumpla con su función de impacto, ni más ni menos. El lector avezado suele intuir muchas veces la carencia o el exceso de lenguaje que pueda haber en algo que le ha sido «presentado» como cuento (fundamentalmente cuando se trata de secuencias verbales extensas como oraciones, párrafos, períodos, etc.). Tal cuestión ha sido experimentalmente comprobada por la investigación psicolingüística reciente. Esa es precisamente una de las armas que le proporciona al lector su competencia literaria y textual.

Por otro lado, si su finalidad está realmente dirigida a producir un efecto de intensidad, *cuestión en la que coinciden casi todos los autores, entonces un cuento no debería extenderse demasiado, puesto que dejaría espacio para el desvío de tal objetivo en el receptor. Las sesiones de tregua, la lectura a destajo, no es que no puedan ser practicadas con el abordaje de un cuento, pero es muy seguro que desvirtúen su finalidad lingüístico-estético-pragmática. Habría lectores que se verían forzados al reinicio cuando por alguna circunstancia tuvieran que abandonar la lectura. El cuento parece ser una tipología discursiva cuyo efecto primigenio debe ser captado en una sola sesión («una sola sentada», con palabras de James Cooper Lawrence), su relativa autonomía semántica así lo requiere. Muy acertadamente, Julio Cortázar sostiene que el ritmo de los cuentos debe guardar un acoplamiento necesario con el ritmo de los sucesos en ellos desarrollados (la acción).*

En suma, pareciera que la conformación semántica y la finalidad que lo origina son factores determinantes para la forma del cuento. La brevedad pasaría a ser entonces una condición de coherencia, más que un fenómeno cuantitativo: intensidad, tiempo de lectura, desarrollo del hecho planteado, esfericidad semántica y estructura lingüística deben corresponderse e interconectarse de manera organizada para que un cuento cumpla con el objetivo para el cual fue escrito: la generación de un efecto particular en el receptor. Todas estas características desembocan en la brevedad textual, manifestada por lo general en un número limitado de palabras. No en vano, muchos autores se han visto tentados a emparentar el cuento con el poema, más que con la novela. Y de allí que haya que afirmar también que cuento y novela no solamente son bien diferentes en su forma, sino también en muchas de sus otras características (Hanson, 1989).

TEXTO Y CONTEXTO DEL CUENTO

Como texto literario, el cuento no debe ser caracterizado solamente desde la perspectiva de su estructura. A partir de los planteamientos de la lingüística textual y de la narratología, debería ser analizado más integralmente como parte de un proceso general en el cual participan las diversas variables implicadas en cualquier evento comunicativo. Aparte de la ya analizada variable del texto mismo, entrarían en este abordaje otros factores como el destinatario, el productor real, y el contexto de producción. Esa ha sido precisamente la perspectiva que aquí hemos adoptado y que ahora nos permitimos retomar. Recordemos entonces que la función que debe cumplir el cuento es indudablemente condicionada por la forma que adquiere (premisa que por lo demás es atribuible a toda clase de texto). La frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas, parecen requisitos inherentes a su lenguaje (el cuento debe mostrar, no decir demasiado ni explicar). Su sintaxis está constreñida por estructuras oracionales muy concretas y directas, con muy poco o ningún escarceo retórico. Tal condición viene dada por la exigencia de un ritmo que no admite disonancias. A partir de esto podemos considerar el resto de las variables más importantes que participan del funcionamiento de cualquier texto inserto en un acto comunicativo.

EL PRODUCTOR

Muchos autores coinciden en que no todo gran narrador es compulsivamente un buen cuentista. Pero en general, el dominio del cuento parece condicionado por dos variables muy particulares. Sin duda que el cuentista debe ser esencialmente un buen narrador, debe conocer muy bien la técnica para relatar historias (Bosch). Asimismo, la competencia literaria del productor de cuentos debe incluir el dominio y el conocimiento (aunque sea intuitivo) de las técnicas formales y la función del relato breve. El escritor de cuentos debe entonces tener un criterio muy claro acerca de la función estético-comunicativa que el contexto socio-cultural les atribuye. De allí que no deba plantearse de antemano el problema de la brevedad. Lo que sí debe tener presente es que todo texto literario cumple una función específica y que en el caso del cuento, la misma admite menos ambigüedad que en otros discursos

narrativos como la novela. El productor del cuento está casi siempre sujeto a que se perciban nítidamente sus aciertos y sus fallas. Si no mide cuidadosamente el desarrollo de su propuesta, corre el riesgo permanente de dejar insatisfecho al receptor o lector concreto. «En el creador, el cuento literario es consumación del arte de narrar y el cuentista condiciona la realidad a su designio artístico» (Castagnino, 1977, p. 30). Se trata entonces de una clase de mensaje narrativo preciso en su forma y definitivo en su función. Es muy posible que ello tenga que ver con ese arduo proceso de planificación del que hablara Poe: la palabra, el hecho y el desarrollo, todos relacionados de manera premeditada y precisa con un objetivo después recordado por Horacio Quiroga: perturbar al lector a partir de una proposición particular que en la dimensión del emisor pudiera ser semánticamente unívoca.

EL DESTINATARIO

Pareciera que un lector de cuentos busca en ellos la instauración de estados momentáneos de escapatoria. Si el cuento no posee esas condiciones de «maravilloso» y de «jamás oído», de las que habla Meneses (1955), es casi seguro que el lector abandone lo que generalmente inicia como un reto. Con un texto extenso se puede correr el riesgo del aburrimiento. Pero un buen cuento no debe dejar espacio para el tedio o el cansancio, como sugería Quiroga, aunque es obvio que esto se relaciona mucho con la competencia literaria (los gustos, las épocas, las estéticas, los referentes, etc.). Todo cuento tiene entonces un único y decisivo inicio del cual parece depender la persistencia del lector dentro de la atmósfera que el cuentista le propone. En eso radicaría la importancia extrema de las primeras palabras. La permanencia de la relación de enfrentamiento texto-receptor viene dada por la finalidad misma del cuento: se abandona una novela porque ha dejado de interesarnos a medida que avanzamos en su desarrollo; se aparta un cuento porque no nos ha permitido iniciar el avance. Se deduce de allí que el éxito de un cuento con el receptor depende fundamentalmente de que su efecto cautivante comience en las palabras que lo inician y, por supuesto, perdure hasta su línea final. Pero naturalmente, el cumplimiento de tal requisito no guarda ningún vínculo directo con un permanente estado de tensión. Esta sería característica sólo de algún tipo especial de cuentos (quizás el tipo de relato al que se refería Poe) y por lo demás no es ajena a otras clases de mensajes narrativos. Más que de tensión, debe generalizarse a partir de la noción de intensidad, como la plantea entre otros Cortázar. Pero también debe quedar claro que la recepción del cuento puede distar considerablemente de la proposición monosémica que haga el productor. Lógicamente, como ocurre con cualquier objeto artístico logrado, la dimensión amplia y abstracta del receptor universal apunta siempre hacia la polisemia; entran en este proceso una serie de mecanismos relacionados con la memoria semántica del lector, con su competencia literaria y con la variabilidad a que el acontecer histórico suele someter a los referentes literarios. Aparte de la función específica del efecto, el productor no será entonces responsable de la significación que el destinatario integre a su competencia narrativa.

EL CONTEXTO

La relación contextual de producción del cuento implica una necesaria coordinación entre algo que se presenta como novedoso (criterio del interés, Van Dijk, 1983) y la motivación de esa novedad en quien lo lee. El efecto del cuento suele sobrepasar el simple contexto histórico o espacial en que se ha originado. Un cuento debe de alguna manera rebasar los límites de la localización, aunque su tema parezca reducido a un cierto espacio geográfico muy específico. «Luvina» (de Juan Rulfo) no es buen cuento porque plantee la situación particular de un pueblo mexicano abatido por la soledad, sino porque a partir de allí el lector es motivado a intuir una situación similar para cualquier pueblo del mundo en cualquier época. Si hablamos de su operatividad semántica, el cuento debe traspasar las perspectivas del tiempo y el espacio particulares. Su planteamiento apunta casi siempre hacia lo universal, mucho más que en la novela (James Cooper Lawrence, 1917, 1976). El hecho, el enigma, el misterio, el personaje o el ámbito que sirve de foco a un cuento tiene que ser capaz de vencer la contextualidad inmediata en que ha sido producido. Borges, Rulfo, Cortázar, Quiroga, Fonseca —en el ámbito latinoamericano—, Meneses, Garmendia, Trejo, Balza, Márquez Salas —en Venezuela—, parecen autores paradigmáticos dentro de esta dimensión. Todo buen cuento debe apuntar hacia un lector universal (Lázaro Carreter, 1980) no limitado por variables históricas. Tentativamente puede decirse que, igual que un gran poema, un cuento orientado en ese sentido sobreviviría con mucha

más firmeza a los avatares de los diferentes contextos históricos que una novela. Es posible que sus referentes sean más limitados que los de la novela, pero ello mismo pudiera contribuir a expandir su foco de irradiación témporo-espacial[2].

CONCLUSIONES

El «paseo por el cuento» que hemos realizado nos permite concretar algunas conclusiones específicas al respecto.

Queda claro que buena parte de las propuestas teóricas acerca del cuento se sustentan en una recreación metafórica. Tal situación viene dada no sólo por el hecho de que la mayoría de las mismas hayan sido planteadas por cuentistas, sino también por la dificultad extrema que ofrece tan «engañosa especie» para ser caracterizada con «precisión y nitidez inconfundible» (Castagnino, 1977, p. 28). Sin embargo, algunos rasgos pueden ser extraídos a la hora de concretar una aproximación. Atmósfera, personajes, lenguaje, espacio y acciones adquieren significación muy particular a la hora de funcionar dentro del cuento. Su manejo preciso y seguro, ajustado a ciertas técnicas específicas, es un requisito indispensable para la narración de un buen cuento. Buena parte del abordaje teórico tradicional ha sido centralizada en dos variables básicas: el receptor y la estructura.

Hacia el primero estarían dirigidos aspectos como el efecto, la intensidad y la relativa autonomía semántica. Hacia lo segundo apuntan factores como la sintaxis verbal propia del cuento (lenguaje directo y limpio de retórica, ritmo narrativo, importancia del principio y el final) y la extensión, condicionada esta última por el tiempo de lectura, la focalización en un solo hecho y la coherencia semántica. Proponer un determinado número de páginas para la consecución de este propósito sería absurdo, pero no hay duda de que el lector discrimina perfectamente entre un cuento y otro texto narrativo que no lo sea, gracias a su competencia literaria.

Una propuesta más integral debe contemplar también otras variables implícitas en todo hecho literario, tales como el receptor del texto, el contexto socio-cultural, y los referentes en que el mismo se genera. El caso del cuento resulta muy particular, dada la obligatoriedad del cuentista para sostener el texto sobre la base del criterio de interés y la relativa autonomía semántica («esfericidad» la llama Cortázar). El contexto socio-cultural juega igualmente un papel fundamental en la concepción del cuento, ya que se propone aquí la posibilidad de que éste debe vencer su contexto inmediato, más que cualquier otra clase de texto narrativo, con la finalidad de proyectarse en una dimensión a-temporal y a-espacial. Ello, independientemente del referente concreto o imaginario (real o fantástico) que haya servido de excusa al escritor. Otro tipo de contexto, el psicológico, sirve también de soporte a la hora de la catalogación de un texto como «cuento» por parte del receptor concreto. Si bien la conformación lingüística y la brevedad no son suficientes para el logro de tal objetivo, puesto que son apenas rasgos indiciales, más que tipificadores decisivos; otros recursos aportados por la memoria semántica completan el esquema necesario en tales casos: entre ellos se pueden citar, por ejemplo, la narratividad (el cuento es un tipo de mensaje narrativo), la superestructura y su organización en una serie de macroproposiciones enfiladas todas hacia un universo semántico más o menos cerrado, la actualización en pasado: todo cuento es percibido como un hecho ocurrido y acabado, independientemente del tiempo gramatical en que aparezcan narradas sus secuencias.

NOTAS

[1] La relatividad de tal autonomía radica, por ejemplo, en el hecho de que el significado integral de un texto (narrativo o no) sólo alcanza su pleno sentido cuando finalmente es decodificado por el receptor. Puede verse al respecto el cap. 3 de Hanson (1989): «Things out of words: Toward a Poetics of Short Fiction». También Van Dijk (1980, 1983) y Halliday (1982).

[2] Aquí sería muy importante también referirse al hecho (hipotético) según el cual la estructura, el desarrollo, el tema del cuento, remiten usualmente a significados extratextuales. Los capítulos de una novela, por el contrario, independientemente de su longitud, suelen relacionarse, cohesionarse, en términos de relaciones intratextuales (cfr., por ejemplo, Hanson, 1989).

Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento

Gustavo Luis Carrera

Para algunos, la pregunta: ¿qué es el cuento? *no encierra ningún problema: es un asunto artificial, resuelto por el criterio de la extensión: el cuento va de 100 a 2.000 palabras en su forma corta, y de 2.000 a 30.000 en su extensión normal o media. El propio Edgar Allan Poe, decía que el cuento es una lectura que insume de media hora a dos horas.*

Para otros, es un problema teórico perfectamente zanjable: así como la novela es el desarrollo de una sicología, el cuento es la crisis de un asunto. Ambas cosas son falsas, pero son cómodas.

No vamos a entrar otra vez en el juego inútil de las definiciones ofrecidas por los críticos y los propios cuentistas. No vamos a reiniciar la cadena conocida de todos los antecedentes históricos: el apólogo, la parábola, la fábula, la crónica, el relato, etc.

Creemos más interesante ver qué teoría del cuento manejan los autores contemporáneos, y a lo sumo sus maestros y compararlas con una teoría base, *si es que algo semejante a tal concepto logra desprenderse de nuestras consideraciones.*

Edgar Allan Poe aparece como el primer narrador que ofrece una caracterización técnica (de acuerdo a un sistema *de creación) del cuento*

moderno. Entre los elementos esenciales del cuento señala: la brevedad, la intensidad, el logro unitario de cierto efecto, y la ausencia de finalidad estética.

Vamos a tratar de establecer cuál es el sentido que Poe concede a cada uno de estos elementos esenciales del cuento: si se considera que la intensidad *se basa precisamente en la brevedad y en la unidad de efecto, puede conceptuarse la teoría de Poe como fundada, a fin de cuentas, en la* intensidad y la ausencia de culto exclusivo de la belleza *(para Poe el ámbito del poema es* la belleza*; y el del cuento es* la verdad*).*

Poe expone su tesis sobre el efecto *en* Filosofía de la composición *(1846). Dice que el escritor no debe elaborar sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que «después de concebir cuidadosamente cierto* efecto *único y singular inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido». (Esta idea ratifica la necesidad de la brevedad y de la intensidad).*

Para Poe «lo único merecedor de consideración es la novedad del efecto, *y que ese efecto se logra* mejor *a los fines de toda obra de ficción —o sea, el placer—, evitando antes que buscando la novedad absoluta de la combinación». (La verdadera originalidad es sencilla y directa, dentro del estilo natural del autor, sin buscar la novedad absoluta, artificiosa). Agrega Poe: la falsa originalidad «no puede dejar de ser impopular para las masas que, buscando entretenimiento en la literatura, se sienten marcadamente molestas por toda instrucción». (El* efecto *se dirige al público más vasto y debe ser* natural*).*

Para Poe, el estilo natural «nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el tono *de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad». (Lo mismo plantea Poe con respecto al poema; es para él un principio estético).*

*Pero, la idea final de Poe sobre el cuento, y el objetivo a alcanzar, quedan reflejados en estas palabras: «Pero con frecuencia y en alto grado —nos dice— el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores son cuentos fundados en el razonamiento»... Sin embargo, el mismo Poe establece que: «Quienes sueñan de día tienen conciencia de muchas cosas que escapan a quienes sueñan solamente de noche». (*Historias, *1845.)*

Podría decirse que frente al modelo configurado por Poe, la alternativa en la concepción y desarrollo del cuento moderno se encuentra en Antón Chéjov. Es la otra *posición creadora; es la segunda opción generadora de otra dimensión del relato. Es posible que de estas dos posiciones, y de sus combinaciones y simbiosis, se deriven todas las posibilidades narrativas en el campo del relato breve literario hasta nuestros días. Chéjov es el gran dramaturgo que replantea la dinámica teatral con* La Gaviota *(1896); así como es el espíritu agudo que sabe ver la vertiente irónica de la vida, burlándose de todos y de sí mismo: «Al nacer, el hombre escoge uno de los tres caminos de la vida, y no hay otros: vas a la derecha y los lobos te comen; vas a la izquierda y eres tú quien se come los lobos; vas todo derecho y te comes a ti mismo».* (Platonov, *1880); y satiriza el saber académico: «La Universidad desarrolla todos los dones del hombre, entre ellos la estupidez». Pero, es sobre todo el maestro de una nueva estética del relato. Su postura podría definirse en dos postulados principales: la ruptura de una estructura y la creación de una atmósfera o de una situación.*

La revolución chejoviana en el cuento es en el fondo simple, como son todas las cosas trascendentales. Ante la concepción estructurada de una composición esquemática, múltiple y compleja, siempre atenida a un patrón de etapas subsecuenciales, Chéjov exalta el valor narrativo de la escena, del momento, de la atmósfera anímica y vivencial. Y nada más. La acción ocasional, el estado de ánimo, la pintura incompleta pero sugerente, pueden ser la esencia del cuento, del relato breve, síntesis del acto de contar. Al respecto las palabras de Chéjov, recogidas en una conversación con el poeta Sergio Gorodetski —y que se corresponden, fundamentalmente, con las ideas expresadas por Treplev, personaje de La Gaviota*— son por demás elocuentes: «Se suele exigir que el protagonista o la protagonista sean de un gran efecto escénico. pero es que, en la vida, la gente no anda a tiros, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada momento. Lo que más se suele hacer es comer, beber, andar de un lado para otro y decir tonterías. Pues bien, hace falta que eso se vea en escena. Hay que escribir una obra donde la gente entre, salga, almuerce, charle del tiempo, juegue el 'whist'... Que todo sea en escena igual de complejo e igual de sencillo que en la vida. La gente está almorzando —almorzando nada más— y, entre tanto, cuaja su felicidad o se desmorona su vida...».*

La ruptura representada por el modelo propuesto por Chéjov con respecto a la Preceptiva *tradicional, forma parte de su totalidad creadora. Lo que hace en el cuento lo cumple también en el teatro. Es la alteración absoluta del* plan *acostumbrado, usual, «lógico». Chéjov lo dice, después de finalizar* La Gaviota, *en carta a Suvorin: «Bien, he*

terminado mi pieza. Contra todas las reglas del arte dramático, la comencé intensa y la terminé 'pianíssimo'». Trasladada al cuento, esta ruptura es una proposición revolucionaria.

Otra esencia del arte de Chéjov es la objetividad reflexiva, o más bien: la motivación no explicativa; en buena parte, una clave de la estética literaria contemporánea. Así, su pregunta de por qué es necesario explicar algo al público (o al lector), recibe respuesta negativa: «Hay que impresionarlo y eso es todo; él se sentirá entonces interesado y comenzará a reflexionar».

Al final, y esto es de especial significación para los narradores, el gran dramaturgo subraya su fe narrativa, un poco dentro de la línea de que el cuentista nace tal y no puede negar su estirpe: «No creo que yo esté destinado a ser dramaturgo. ¡No hay remedio! Pero no me desespero, porque no dejo de escribir cuentos; ese es un terreno en el cual me siento a gusto. Mientras que cuando escribo una pieza, siento una inquietud como si alguien me empujase por la espalda». (Carta a Suvorin.)

Otro de los maestros del cuento, que teoriza sobre el género, es Horacio Quiroga. Aparte de su famoso Decálogo del perfecto cuentista, *escribe* La retórica del cuento, *texto en el cual revela que preparó a solicitud de algunos amigos que deseaban escribir cuentos, un «Manual del perfecto cuentista»: una serie de consejos, útiles y prácticos siguiendo los cuales podría escribirse un cuento. Y como él mismo dice, con más «humor que solemnidad». Del resultado de esta receta nunca supo, aunque siempre conservó la esperanza de «que uno por lo menos de los infinitos aspirantes al arte de escribir, debía de estar gestando en las sombras un cuento revelador».*

A su vez, cuando escribe La retórica del cuento, *también atiende a una solicitud: «pero esta vez con mucha más seriedad que buen humor. Se me pide primeramente una declaración firme y explícita acerca del cuento. Y luego, una fórmula eficaz para evitar precisamente escribirlos en la forma ya desusada que con tan pobre éxito absorbió nuestras viejas horas».*

Es interesante destacar en estas palabras iniciales que lo que preocupa e interesa es la eficacia y una nueva forma, puesto que la anterior fue un fracaso. De inmediato Quiroga empieza, en el fondo un juego de aparentes contradicciones, a revelar y a ocultar. Así descubrimos al cuentista pasado, presente y futuro.

Veamos en sus propias palabras su concepción del cuento: «Cuanto sabía yo del cuento era un error. Mi conocimiento indudable del oficio,

mis pequeñas trampas más o menos claras, sólo han servido para colocarme de pie, desnudo y aterido, como una criatura, ante la gesta de una nueva retórica del cuento que nos debe amamantar». Trucos, trampas: *con estas dos palabras descubre una concepción pragmática del cuento y al mismo tiempo la noción de* oficio.

Y sigue hablando Quiroga, ahora entre comillas, de «Una nueva retórica»: «No soy el primero en expresar así los flamantes cánones. No está en juego con ellos nuestra vieja estética, sino una nueva nomenclatura. Para orientarnos en su hallazgo, nada más útil que recordar lo que la literatura, de ayer, la de hace diez siglos y la de los primeros balbuceos de la civilización, han entendido por cuento». Con esta declaración se empieza a levantar el velo, para Quiroga retórica *es sinónimo de* nomenclatura *o terminología; lo sustantivo no está en juego; es decir* la estética.

Y prosigue: «El cuento literario, nos dice aquélla, consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención». Es decir una historia breve e interesante: *la síntesis, que es una de las características del cuento oral.*

Pero Quiroga también recuerda que la retórica advierte que no es necesario que la historia tenga principio, medio y fin. «Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento». Postulado que, evidentemente, es adquisición chejoviana de la «retórica».

En ciertos momentos de la historia literaria, lo que se llamó el argumento pareció tener gran importancia, hasta el punto de que un pobre argumento conducía a un pobre cuento. Al respecto, apunta Quiroga: «Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales».

«Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irremplazable de contar.

Extendido hasta la novela, el relato puede sufrir en su estructura. Constreñido en su enérgica brevedad, es y no puede ser otra cosa que lo que todos, cultos e ignorantes, entendemos por tal».

En estas últimas palabras, tan enérgicas, apasionadas y breves como el mismo cuento que trata de definir, percibimos que el cuento es para Quiroga una consecuencia del ser biológico del hombre.

Así, desde las más remotas edades, en todos los pueblos del mundo, los cuentos «son una sola y misma cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol de la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en cuentistas de todas las edades».

Hasta aquí, Quiroga define las condiciones permanentes del cuento. Ahora y con el mismo apasionamiento, brevedad y energía definirá lo que no es un cuento.

«El cuentista que 'no dice algo', que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede verse a uno y a otro lado buscando otra vocación. Ese hombre no ha nacido cuentista.

Pero ¿si esas divagaciones, disgresiones y ornatos sutiles, poseen en sí mismos elementos de gran belleza? ¿Si ellos solos, mucho más que el cuento sofocado, realizan una excelsa obra de arte? Enhorabuena responde la retórica. Pero no constituyen un cuento. Esas divagaciones admirables pueden lucir en un artículo, en una fantasía, en un cuadro, en un ensayo, y con seguridad en una novela. En el cuento no tienen cabida, ni mucho menos pueden constituirlo por sí solas».

Las teorías más discutidas y aceptadas han sido la de Poe, la de Chéjov y la de Quiroga. Alrededor de estos planteamientos, coincidiendo o rechazándolos, en su totalidad o en algunos de sus planteamientos, han polemizado los críticos y los escritores... Como quiera que sea, nunca dejarán de sugerir mundos de conducta creadora los artículos a la vez sutiles e ingenuos del Decálogo de Quiroga, como el Octavo: «Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea».

Muchas caracterizaciones de diversas formas del cuento pueden mencionarse, a partir de preceptivas y tratados conocidos: el cuento de hadas, forma moderna de cuentos tradicionales populares. Se desarrolló sobre todo en Francia, con Charles Perrault, quien publica a fines del siglo XVII su «Conte bleu»: en Alemania, con los filólogos Guillermo y Jacobo Grimm (siglo XIX), quienes publican sus «Kinder Märchen» y «Haus-Märchen»; en Dinamarca, con Hans Christian Andersen, también en el siglo XIX. Desde luego que después de las investigaciones de Vladimir Propp, el concepto de cuento de hadas se transforma, y pasa a

ser el de «cuento maravilloso», propio de todas las culturas y de todos los pueblos.

De igual manera cabría referirse a la fábula, al apólogo, a la estampa, al poema en prosa. Pero, todos estos conceptos son vagos e imprecisos a la hora de concretar el acto puro y recio de contar. Es evidente, en cambio, la claridad expositiva que sobre el cuento como género siguen teniendo las teorías de Poe, de Chéjov, de Quiroga...

Ernesto Sábato (Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo), también expone su concepto del cuento cuando se acerca a la escritura de Borges: «En Borges hay una sola fidelidad y una sola coherencia: la estilística»; y añade: «más libresco que vital, más refinado que poderoso, ha producido una literatura a menudo bizantina y anémica, aunque hermosa». Si éstas fuesen en verdad las características de los cuentos borgianos y las comparásemos con las palabras de Quiroga, ¿estaríamos ante lo que no es cuento? Parece una exageración mecánica ver las cosas así. Sería una actitud tan cuestionable como limitarse a la concepción fantástica del cuento en Julio Cortázar, gran narrador y otro de los pocos latinoamericanos que ha meditado en voz alta sobre el cuento. Sin embargo, es de toda riqueza la concepción de lo fantástico propuesta por Cortázar, como la expresión de una rendija de la realidad.

Cabe señalar, por cierto, que esa vía conceptual vinculante entre lo fantástico y la narración corta, permite a Cortázar desarrollar toda una visión de la dependencia activa entre lo inefable fantástico y el cuento específicamente. No en vano afirma que el cuento, como género literario, es la casa de lo fantástico; hasta el punto de señalar que en ninguna otra categoría literaria se da —ni puede darse— a plenitud lo fantástico: así como es elemento subsidiario en una novela, en un cuento puede instalarse como esencia caracterizadora. Y este enfoque parcial de la opción constitutiva del cuento proyecta algo que, sutilmente, debe percibirse como elemento de una delimitación del género: el cuento se sustenta en una unidad de creación, que bien puede ser un asunto, una atmósfera, un lenguaje, ¿La vieja concepción de los maestros teóricos de la unicidad: Poe, Chéjov, Quiroga? Seguramente, pues Cortázar creía en ellos; pero ahora orientada a dotar al cuento de la posibilidad de tener múltiples esencias morfológicas.

En Venezuela, José Fabbiani Ruiz y Guillermo Meneses han dejado significativas reflexiones sobre el cuento, género donde ambos sobresalieron. Fabbiani Ruiz en su modélica flecha narrativa disparada en el contexto de una rigurosa economía de medios expresivos; y Guillermo

Meneses inspirado en la eterna imagen del Antiguo Oriente que compara las historias contadas *con una serpiente que se muerde la cola y que identifica el mejor cuento con una historia* maravillosa jamás oída. *Agrega Meneses: «Sea cual fuere la calidad del hilo con el cual se hiló la tela de la historia, ésta ha de ser* maravillosa. *Entendemos por ello que la narración será en sí misma la demostración de un enigma (así se trate de un antiguo enigma), la portentosa realización de un milagro (así sea un milagro de todos los días), la asombrosa afirmación del misterio que une los dos polos de una verdad venerable (así sea una verdad habitualmente aceptada y conocida)».*

Profesores con afición a las estadísticas proponen: novela: mínimo 50.000 palabras; novela corta: de 30.000 a 50.000 palabras; cuento: de 100 a 2.000 palabras en los muy cortos y de 2.000 a 30.000 en los «normales». Y según Edgar Allan Poe: «Medido con reloj, el cuento es una lectura que insume de media hora a dos horas».

De todas estas definiciones, teorías o conceptos del cuento podemos extraer tres aspectos que parecen ser los esenciales para un planteamiento y una conceptualización del género: espacio, estructura y símbolo.

ESPACIO

Los conceptos de espacio y de tiempo se imbrican en el cuento. El espacio y el tiempo pueden verse desde dos perspectivas. Primero como espacio y tiempo concretos, reales. El espacio que el texto ocupa como número de palabras o número de páginas, y el tiempo real que toma su lectura o su audición, en el caso del cuento oral. Luego el concepto de espacio, en el sentido aristotélico y que muchos escritores siguen aceptando como parte de una estética. El espacio imaginario en que se desarrolla el argumento, en el que ocurren los acontecimientos. Así mismo el tiempo imaginario en el cual tienen lugar los sucesos o el suceso que narra el cuento. Desde estas dos perspectivas puede concebirse la noción de espacio y de tiempo. Sobre el espacio y tiempo reales concretos dice Poe: «(Después del poema rimado que se lee en una hora) yo hablaría en seguida del cuento corto en prosa ('the brief prose tale')... La novela ordinaria es objetable, por su longitud, por razones análogas a las que hacen objetable la longitud en el poema. Porque la novela no puede leerse de un tirón, no puede por lo tanto aprovechar las inmensas ventajas de la totalidad. Los intereses mundanos, interviniendo durante las pausas de la lectura, modifican, contrarrestan y anulan las impresiones que se intenta dar. Pero el simple cesar en la lectura, sería, en sí mismo, suficiente para destruir la verdadera unidad. En el cuento, sin embargo, el autor tiene la posibilidad de llevar a cabo su plan sin interrupción. Durante la hora de lectura el espíritu del lector está a la merced del escritor».

Es decir que el espacio-tiempo concretos, reales, del cuento son parte del plan *del escritor, en cuanto a la comunicación con el lector. El cuento así atrapa, absorbe al lector. En este sentido se habla de* brevedad *en Quiroga; breve debe de ser el cuento para que concentre toda la atención.*

ESTRUCTURA

Cuando hablamos de estructura estamos refiriéndonos a la combinación de los diversos elementos que componen el cuento, es decir a la composición. El espacio y el tiempo, tanto para Poe como para Quiroga son partes esenciales de esa composición, es decir: son estructura.

Sobre este aspecto, dice Poe: «Un hábil artista ha construido un cuento. No ha dado a sus pensamientos la forma que convendría a sus incidentes, sino que habiendo deliberadamente concebido un efecto único *que alcanzar, inventa entonces dichos incidentes, combina tales sucesos y los expone en el tono que mejor puede servirle para establecer este efecto preconcedido. Si desde su primera oración no tiende a producir este efecto, entonces, ya en su primer paso ha cometido un serio error. En toda la composición no debe aparecer ni una sola palabra cuya tendencia, directa o indirecta, no sea hacia el solo propósito pre-establecido. Y por estos medios, con tal cuidado y habilidad, un cuadro resulta al fin que deja en quien lo contempla con simpatía la sensación de más completa satisfacción».*

SIMBOLO

Plantearse si el símbolo es parte esencial y sustantiva del cuento en prosa o si corresponde únicamente al ámbito de la poesía, ha sido un tema controversial. Ni Poe, ni Chéjov, ni Quiroga se plantean, y ni siquiera mencionan, el tema.

Dentro de un concepto del cuento, los aspectos simbólicos estarían más relacionados con lo fantástico, lo verosímil, lo posible, lo real.

En Poe, podríamos quizá asimilar el símbolo con lo que él llama «la idea del cuento, su tesis», que de acuerdo a su teoría del cuento no puede ser sino una, puesto que el cuento persigue un efecto único*; esta tesis única sólo puede ser alcanzada por el relato, ya que en la novela es absolutamente inalcanzable. Decimos que esta «tesis» en Poe se corresponde con el símbolo, pues está referida al plano de lo ficticio: el cuento es una ficción y por lo tanto la tesis no puede ser simbólica.*

Louis Vax, en L'art et la littérature fantastique, *dice: «Así, la poesía no consiste en absoluto en un conflicto entre lo real y lo posible, sino en una transfiguración de lo real»; es decir, que lo fantástico parte de lo real, para devenir en símbolo de esa realidad. Pero, en verdad el tema de lo fantástico es infinito en sus relatividades teóricas, históricas, estéticas, pragmáticas; y para cualquier intento de caracterización al respecto, se impone la confrontación con el concepto aparentemente opuesto: lo realista. Y es fácil prever las dimensiones que adquiere entonces el tema. Otro asunto tan proteico e inagotable como los anteriores.*

Partiendo de la pareja de contrarios realidad e irrealidad *(que como todos los contrarios, dialécticamente resultan ser conceptos complementarios: la existencia del uno presupone la existencia del otro y de ello deriva su sentido), propondremos un esquema de caracterizaciones sobre realidad y fantasía (o de* lo fantástico, *como insiste en decir Cortázar), donde buscaremos ubicación a la gama de posibilidades que incluye categorías que van de la realidad objetiva hasta lo trasreal.*

Las dimensiones de la realidad nos llevarán a los planos de la fantasía (al fin y al cabo una forma de realidad) si partimos de la división objetiva del acontecer, la realidad imaginada de la fantasía y la realidad intuida o revelada del sueño y de la magia.

Sobre estos aspectos dice Dilthey, en «La gran poesía de la fantasía», en Literatura y fantasía*: «Es evidente que por fantasía no hay que entender una facultad especial del alma»... «Es claro que el poder de esta fantasía será tanto mayor cuanto menos sea el entendimiento sobre los hombres de una época... cuantas veces decae un orden conceptual y uno nuevo tiene que surgir, otras tantas veremos el predominio de la vivencia, de una nueva fuerza vidente y de la fantasía».*

Si aplicamos estas palabras al cuento, diríamos que cuantos menos detalles nos dé el escritor de cualquiera de los elementos que sustentan el cuento, mayor será el proceso imaginativo, de fantasía, *que se producirá en el lector.*

Roberto Azcuy, en «El ocultismo y la creación poética», advierte: «El poeta como el ocultista, la creación poética como el ocultismo, se someten al principio del intento de explicación del mundo a través de esquemas mágicos, intuitivos, siempre llenos de sentido. Así como las creencias mágicas del hombre primitivo constituyen, una visión coherente del mundo a través de símbolos de proyección metafísica». Estos símbolos intuidos son el equivalente de una cosmovisión y de una estética.

Lo verosímil *es lo hipotético. Es una hipótesis que se inscribe en el plano de la realidad posible, de la posibilidad de realidad como perspectiva aceptable por el* sentido común, *que es a su vez inscripción de experiencias.*

Así, lo verosímil no existe; y es negación de realidad en este sentido. Y en el momento en que existe, ya pierde su condición, ya no existe, para pasar a ser realidad. Es la característica que lleva a Todorov a decir que lo verosímil sólo existe en su negación, sólo está presente en su ausencia (Todorov: Poética del estructuralismo*).*

Esa experiencia *de lo verósimil, ya advertida por Aristóteles, no se corresponde con lo acontecido (propio de la historia) ni con lo que debe acontecer (propio de la ciencia), sino con lo que se juzga posible, dentro de una estética del público. Condición que lleva a Roland Barthes* (Crítica y verdad) *a considerar que ese verosímil permanece fuera de todo método, ya que es* lo que va de suyo, *y el método equivale al acto de duda por medio del cual uno se interroga sobre el azar o la naturaleza.*

RELACION ENTRE LA TEORIA Y LA PRACTICA LITERARIAS

El vínculo o sistema de relaciones y dependencias entre la teoría y la práctica plantea una serie de problemas estéticos, representables a través de preguntas:

1º ¿Precede la práctica a la teoría, o en el comienzo de toda práctica hay una teoría? ¿No se inicia Quiroga tratando de aplicar la teoría de Poe?
2º ¿Conduce la práctica a la modificación de la teoría? ¿No lleva el ejercicio práctico a modificar la teoría inicial?
3º ¿No es la teoría, otra cosa que la justificación de una práctica?
4º ¿La teoría, como punto de partida, previa a la práctica, es apenas un conjunto de preferencias y de rechazos, es decir, de gustos o prejuicios?

5° ¿Es la teoría un arquetipo integral, o es la suma de aplicaciones fragmentarias, de aspectos parciales llevados a la práctica en distintas obras? 6° ¿Si la teoría es efectiva en la medida en que es avalada por una práctica, dura entonces lo que ésta y sólo vale para ella, no pudiendo ser general? Es decir, que cada teoría duraría lo que la práctica que la respalda o demuestra, y no habría teorías generales universales, sino una para cada práctica, es decir una para cada autor. No habría entonces proyección real en el tiempo para las teorías del cuento.

Esto, finalmente, podría legitimar nuestro derecho a concluir ofreciendo nuestra *definición del cuento; o mejor aún* nuestras *proposiciones de identidad del cuento:*

Primera proposición: *El cuento es la creación ficcional más antigua, nacida del acto puro y simple de intentar relatar oralmente y gestualmente el riesgo de una mortal aventura de cacería, el espanto sobrecogedor de la primera experiencia de un relámpago, la fascinación inefable de la inmensidad desconocida del mar.*

Segunda proposición: *El cuento escrito es el género literario más reciente, que como género-paraguas que es, acoge bajo su sombra, y con el beneficio de la duda: el apólogo, la parábola, el ejemplo, la patraña, la historia fingida, el suceso verídico, la fábula, el poema en prosa, el ejercicio expresivo, el relato y hasta el* cuento *mismo.*

Tercera proposición: *El cuento se caracteriza, en su reducción final, como un asunto de* estructura *y de* lenguaje. *De* estructura, *como un camino breve, intenso y libre de saquear a otros géneros, incluyendo un género de saqueo como es el cine. De* lenguaje, *como una adecuación expresiva a las exigencias de un tema específico, a favor de la síntesis sustentada en la* sugerencia *y la* cristalización, *y a distancia de la* retórica *y el* abundamiento.

Cuarta proposición: *En honor a los grandes maestros, recordemos que* la esencia inamovible del cuento es contar.

Quinta proposición: *Con refugio en la sabiduría popular, terminemos afirmando que esto del cuento,* es cuento de nunca acabar.

LOS TEORICOS

La filosofía del cuento
Brander Matthews

Ejemplo de la profunda huella dejada por los planteamientos de Edgar Allan Poe, tanto en los cuentistas como en los críticos y teóricos del cuento, el texto de Matthews, citado a menudo por los estudiosos anglosajones, se propone formular un conjunto de requisitos para la escritura de textos cuentísticos, al tiempo que enfatiza las diferencias fundamentales que los separan de los discursos novelescos. La selección recoge varios fragmentos de su influyente libro del mismo título, publicado por primera vez en 1884.

LA DIFERENCIA entre novela y «novela corta» [Novelette] es únicamente de extensión: una «novela corta» es una novela breve. Pero la diferencia entre novela y cuento [Short-story] es una diferencia de especie. Un verdadero cuento es algo distinto y algo más que un mero relato que es corto. Un verdadero cuento se diferencia de una novela principalmente por su esencial unidad de impresión. Si usamos la palabra de una manera mucho más exacta y precisa, un cuento tiene una unidad tal que una novela es incapaz de tener[1]. Obsérvese que a menudo el cuento cumple con las tres falsas unidades del teatro clásico francés: muestra una acción, en un lugar y en un tiempo determinados. Un cuento se ocupa de un solo personaje, de un evento único, de una única emoción, o de una serie de emociones evocadas por una situación única. La paradoja propuesta por Poe[2], de que un poema no puede exceder en mucho las cien líneas de extensión a riesgo de dejar de ser un poema y convertirse en una cadena de poemas, puede ser útil para sugerir la precisa diferencia entre el cuento y la novela. El cuento es el efecto singular, completo y autosuficiente, mientras que la novela resulta por fuerza fracturada en una serie de episodios. De manera

que el cuento tiene lo que la novela no puede tener: el efecto de «totalidad» o, en las palabras de Poe, la unidad de impresión.

El cuento no sólo no es un capítulo tomado de una novela, o un incidente o episodio extractado de un relato mayor, sino que, en su forma más perfecta, deja en el lector la convicción de que se dañaría al ser alargado o incorporado en un relato mayor. La diferencia en forma y espíritu entre la lírica o la épica es sólo escasamente mayor que la diferencia entre el cuento y la novela.

Otra gran diferencia entre el cuento y la novela reside en el hecho de que esta última —al menos hoy en día— debe ser un relato de asunto amoroso, mientras que el cuento no necesita centrarse en el amor. A pesar de que una búsqueda diligente puede resultar en el hallazgo de algunas novelas que no son historias de amor —y por supuesto Robinson Crusoe es el ejemplo que de inmediato viene a la mente— sin embargo, la mayoría de las novelas encuentran en el amor pasional la fuerza que mueve toda su maquinaria imaginativa o el eje en torno al cual gira toda la trama. A pesar de que *Vanity Fair* es una novela sin héroe, casi cualquier otra novela tiene un héroe y una heroína y el novelista, aun sin desearlo, termina ocupándose de sus asuntos amorosos.

De manera que la novela difícilmente puede escapar al tema de amor, mientras el cuento sí puede. Y ya que el amor es el único asunto capaz de mantener el interés en un relato extenso, el buen novelista debe encontrar la manera mejor de incluirlo, aunque la materia se rebele y aunque él mismo sea demasiado viejo para deleitarse con la pasión de Fulano y Zutana. El cuento, en cambio, no requiere del interés del amor como unificador de sus partes y el cuentista disfruta así de una mayor libertad para hacer como guste, ya que no se espera de él una historia de amor[3].

Pero otras cosas son requeridas del cuentista que no lo son del novelista. El novelista puede tomarse su tiempo; tiene abundante espacio para moverse. El cuentista debe ser conciso, la condensación, la vigorosa condensación le es esencial. Para él como para nadie más, la mitad es más que el todo. Una vez más, el novelista puede permitirse el lugar común; puede emplear lo mejor de sus energías en la reproducción fotográfica de lo real; si lo que nos muestra es un corte transversal de la vida real, quedaremos satisfechos. El escritor de cuentos no: él debe tener originalidad e ingenio. Si a la condensación, la originalidad y el ingenio, añade un toque de fantasía, tanto mejor.

De hecho, podría decirse que nadie carente de ingenio, originalidad y poder de condensación ha triunfado jamás como cuentista y que la mayoría de quienes han triunfado en esta línea han tenido también el toque de la fantasía. Pero no pocos novelistas han triunfado careciendo no sólo de fantasía y condensación, sino hasta de ingenio y originalidad. Tuvieron otras cualidades, por supuesto, pero no éstas. Si tuviera que dar un ejemplo, se me ocurre el nombre de Anthony Trollope. Odiaba la fantasía; desconocía la condensación; y sólo violentando el significado original de las palabras podrían aplicársele los conceptos de ingenio y originalidad. Otras cualidades tuvo en abundancia, pero no éstas. Y al no tenerlas, no fue un cuentista. A juzgar por su ensayo sobre Hawthorne, uno podría hasta atreverse a decir que Trollope era incapaz de identificar un buen cuento.

He escrito la palabra cuento con mayúscula y guión [Short-story] porque deseo enfatizar la distinción entre el cuento y el relato-que-es-breve. El cuento es una elevada y difícil categoría de la ficción. Cualquiera capaz de escribir puede producir un relato-que-sea-breve; y el resultado puede ser bueno, malo o indiferente, pero será en todo caso distinto de un verdadero cuento. En *An Editor's Tale*, Trollope nos presenta un excelente caso de relato-que-es-breve; y las narraciones que componen este libro son bastante divertidas y agudas; pero les falta lo individual y lo completo que debe tener todo cuento genuino. Como los relatos-breves que pueden encontrarse en los mensuarios británicos o en las ediciones dominicales de los diarios norteamericanos, donde ellas suelen aparecer, estas narraciones de Trollope son en su mayoría anécdotas amplificadas o incidentes que podrían o no haber sido parte de una novela.

Ahora bien, ninguna reiteración es excesiva para enfatizar que un cuento genuino rechaza el principio de la novela. Ni puede ser concebido como parte de ella, ni puede expandirse y elaborarse para llegar a ser una novela. Un buen cuento no es ni la sinopsis ni un episodio de una novela. Una novela de reducido tamaño o una novela abreviada resultará ser una novela corta, nunca un cuento.

*

Merece anotarse como curiosa coincidencia el hecho de que no exista expresión exacta en inglés para designar al poema de circunstancia [*vers de société*] ni al cuento [Short-story] y, sin embargo, no hay en ninguna otra lengua mejores poemas de circunstancia o mejores cuentos que en la lengua inglesa. Puede también apuntarse a cierta semejanza entre el poema de circunstancia y el cuento: en primer lugar, ambos parecen fáciles, pero son difíciles de escribir. Y las cualidades típicas de cada uno pueden aplicarse casi con igual fuerza al otro: los poemas de circunstancia deben manifestar condensación, ingeniosidad y originalidad, y los cuentos, por su parte, deben poseer brevedad y brillantez. En ningún otro tipo de escritura son tan necesarias la nitidez de construcción y la ejecución bien terminada como en la de los cuentos y los poemas de circunstancia. El cuentista debe tener el sentido de la forma, lo que ha sido llamado «el más elevado y distinguido atributo del escritor creativo». La construcción debe siempre ser lógica, adecuada, armoniosa.

Este es el punto flaco en «One of the thirty pieces», de W.H. Bishop: su idea fundamental —que la fatalidad aguarda a cada sucesivo posesor de cada una de las treinta monedas pagadas a Judas por su traición a Jesús— tiene genuina fuerza, pero no está desarrollada plenamente en el cuento. Algo similar ocurre con «Daughter of the Stars», de Hugh Conway, donde una excelente idea (la de un hombre que logra, por la sola fuerza de su voluntad, hacer descender del cielo una adorable amante astral para compartir su vida en la tierra) fracasa por una clara deficiencia de estilo, de ejecución. Podríamos imaginar qué habría sucedido si tales historias se les hubieran ocurrido a Hawthorne, a Poe o a Théophile Gautier. Una idea lógicamente desarrollada por quien posea el sentido de la forma y el don del estilo es lo que buscamos en el cuento.

Pero a pesar de que el sentido de la forma y el don de estilo son esenciales para la escritura de un buen cuento, ellos resultan secundarios respecto de la idea, de la concepción, del asunto. Aquellos que sostienen, junto a cierto novelista norteamericano, que no importa lo que tenga que decirse sino cómo se lo dice, sería mejor que no intentaran el cuento; porque el cuento, mucho más que la novela, requiere de un asunto. El cuento no es nada si no hay una historia que contar; hasta puede decirse que el cuento no es nada si no tiene una trama [plot], a no ser porque «trama» podría sugerir a algunos lectores cierta complicación y elaboración detallada que no

son ciertamente necesarias en él. Pero un plan —si esta palabra se presta menos que «trama» a malas interpretaciones— es requerido por todo cuento, mientras que es fácil citar novelas de importancia —como *Tristam Shandy*— que son completamente amorfas.

Cualquiera sea su extensión, la novela —así nos lo dijo no hace mucho Henry James— «es, en su definición más amplia, una impresión personal de vida». La fuerza más poderosa de la actual narrativa francesa es Emile Zola, principalmente conocido en Inglaterra y Norteamérica —me temo— por la suciedad que enmascara y degrada la belleza real y la fortaleza a menudo escondidas en sus novelas. Y Emile Zola declara que el novelista del futuro no se preocupará por la evolución artística de la trama, sino que tomará *une histoire quelconque*, una historia cualquiera, y la hará servir a su propósito, que es entregar imágenes de la vida elaboradas hasta en sus más pequeños detalles.

Es innecesario decir que la aceptación de estas historias es la negación del cuento. Aun siendo tan importantes como son forma y estilo, el asunto del cuento es aún más importante. Lo que debe decirse interesa más que la forma como se dice. Como un cuento no tiene que ser una historia de amor, no tiene importancia si los protagonistas se casan o se mueren. Pero un cuento en el que nada sucede en absoluto es una absoluta imposibilidad.

Tal vez la diferencia entre un cuento y un boceto o descripción [sketch] pueda indicarse mejor diciendo que mientras este último puede retratar la vida detenida, en el cuento siempre debe suceder algo. Un «boceto» puede ser el perfil de un personaje o el esbozo de un estado espiritual. Pero en el cuento algo debe resultar hecho, debe haber una acción[4]. Sin embargo, la distinción —como en aquella entre novela (novel) y «romance» (romance) no es ya de importancia vital. En el prefacio de *House of Seven Gables*, Hawthorne propone la diferencia entre novela y «romance» y reclama para sí los privilegios del escritor de romances. Henry James[5], entre tanto, no logra ver esta diferencia. De hecho, el cuento y el boceto, la novela y el romance se funden y mezclan el uno en el otro y aunque sus extremos son lejanos, nadie es capaz de precisar los límites entre ambos. Con una comprensión más completa del principio que rige el desarrollo y la evolución del arte literario, al igual que la naturaleza física, vemos la futilidad de una clasificación estricta y rígida en géneros y especies definidos con precisión. Todo lo que

nos es necesario enfatizar ahora es que el cuento tiene posibilidades ilimitadas: puede ser tan realista como la novela más prosaica o tan fantástico como el romance más etéreo.

*

El cuento no debe carecer de forma, pero su forma puede ser cualquiera que el autor guste. El tiene una absoluta libertad de elección. Puede ser una narración personal como en «Descent into the Maelstrom», de Poe, o impersonal, como «Brigade Commander», de De Forest; puede ser una charada, como la insoluble indagación de Mr. Stockton, en «Lady or the Tiger?»; puede ser «A Bundle of Letters» [un atado de cartas], como en el cuento de Henry James, o «A Letter and a Paragraph» [una carta y una nota] como en el de Bunner, o hasta puede ser una mezcla de cartas, telegramas y narración, como en «Magery Daw», de Aldrich. Puede estar modelado en cualquiera de estas formas o en una combinación de todas ellas, o en una forma completamente nueva, si ella pudiera aún ser encontrada por un diligente buscador. Cualquiera sea la forma, ella debe poseer simetría de diseño. Mucho mejor si cuenta también con agudeza y humor, poesía y patetismo, y especialmente con un sabor de individualidad distinto e inconfundible[6]. Los requisitos esenciales, sin embargo, siguen siendo condensación, originalidad, ingenio y, de vez en cuando, un toque de fantasía. Algunas veces podemos detectar en los cuentistas una tendencia a la sobreelaboración de la ingeniosidad, hacia la exhibición de la ingeniosidad por sí misma, como en un rompecabezas chino. Pero la mera astucia es incompatible con la grandeza y alabar a un escritor como «muy astuto» no es tenerlo en alto aprecio. De este exceso de supersutileza, las mujeres suelen estar exentas. Ellas suelen inclinarse más que los hombres a apoyarse sobre emociones humanas más amplias, y su tendencia al error radica más en una desviación hacia el análisis morboso de una situación moral impactante.

*

Mientras más cuidadosamente estudiamos la historia de la narrativa, más claramente percibimos que la novela y el cuento son esencialmente diferentes: que la diferencia entre ellos no es sólo de exten-

sión, sino una diferencia fundamental. El cuento se propone lograr un conjunto de efectos a su modo muy propio, mientras la novela se propone un conjunto de efectos completamente distinto, logrado de una manera también diferente. Llegamos así a la conclusión de que el cuento —a pesar del hecho de que en la lengua inglesa no tenga un nombre propiamente dicho— es una de las pocas formas literarias definidas de manera nítida. Es un género en los términos de Brunetière, una especie, en los de un naturalista, tan original y tan múltiple como la misma lírica. Es una entidad tan diferenciada como la épica, la tragedia o la comedia. La novela, entre tanto, carece de una individualidad semejante, tan nítidamente definida. Ella es —o al menos puede ser— cualquier cosa. Es hija de la épica y heredera del drama, pero es un híbrido.

En la historia de la literatura, el cuento se desarrolló mucho antes que la novela, que no es en realidad sino una criatura de ayer y que no llegó a establecerse realmente en la estima popular como rival del drama hasta después de difundido el éxito de las novelas de Waverley en los tempranos años del siglo XIX. El cuento parece también mucho más fácil de lograr que la novela, aunque sólo sea por su brevedad. Y sin embargo, la lista de maestros del cuento es mucho más corta que la de los maestros de la forma extensa. Hay más de veinte grandes novelistas inscritos en la historia de la narrativa, pero los cuentistas de igual prominencia difícilmente pasan de diez.

Desde Chaucer y Boccaccio, debemos atravesar siglos hasta llegar a Hawthorne y Poe, casi sin encontrar el nombre de otro candidato igualmente digno. En esos cinco siglos no hubo pocos grandes novelistas, pero ningún cuentista de primer orden. Poco después de Hawthorne y Poe, y en rigor casi contemporáneamente con ellos, están Mérimée y Turgeneff, cuyos méritos para ingresar en esta lista nadie discute. Ahora, finalizando el siglo XIX encontramos otros dos que ningún crítico competente se atrevería a omitir: Guy de Maupassant y Rudyard Kipling.

Traducción de *Carlos Pacheco.*

NOTAS

[1] En carta a un amigo, Robert Louis Stevenson formuló esta ley con su habitual estilo directo: «¿Construir para él [para el cuento] otro final? Bueno, ¡pero esa no es manera de escribir! Todo el relato está implicado en él. Jamás uso un efecto cuando puedo evitarlo. A menos que él sea una preparación de los efectos que lo seguirán. Es en esto que consiste un buen relato. Construirle otro final es hacer del comienzo algo completamente equivocado. El desenlace de un relato largo no es nada; es sólo su final y a él puede uno aproximarse o acompañarlo como desee. No es más que una coda musical, no un elemento esencial del ritmo. Pero el cuerpo y la conclusión de un cuento son hueso de los huesos y sangre de la sangre del comienzo». *Valima Letters*, Vol. I, p. 147.

[2] Véase su ensayo sobre «La filosofía de la composición». [La traducción española de Julio Cortázar está incluida en las *Obras en prosa* de Poe publicadas por Alianza Editorial en 1970. Vol. I].

[3] En un artículo sobre «El cuento local», publicado en el *Independent* el 11 de marzo de 1892, el Coronel T. W. Higginson destaca las desventajas del trabajo del novelista cuando sabe que el texto resultante será publicado por entregas y declara que esta posibilidad de publicación en serie «constituye una justificación del cuento. Porque en él al menos tenemos las condiciones del arte perfecto: no hay subdivisión de interés; el autor puede ir directamente al grano, sin necesidad de un prefacio; puede acercarse con paso decidido hacia la conclusión, y puede —¡oh alto privilegio!— detenerse cuando sienta que ha terminado. Porque en los más perfectos ejemplos del género cuento —los de Maupassant, por ejemplo— el lector siente —si es que puede detenerse a pensar— que ellos tienen un agarre tan completo y unitario sobre la mente, que deben haber sido escritos de una sola vez. Esta integridad asegura el final. No necesitan ser sensacionales, porque no se requiere mantener el interés a lo largo de una serie de excitantes incidentes menores; el incidente principal es suficiente. Alrededor del centro mismo del movimiento, como en un huracán, puede haber una quietud perfecta. Y esta quietud posee una fuerza formidable. En 'Une Vendetta', la terrorífica historia de Maupassant acerca de una venganza corsa, la protagonista y único personaje es una vieja solitaria que entrena a un perro para que finalmente mate a su enemigo. Al final, el autor simplemente nos dice que esta maniática de la destrucción se fue pacíficamente a casa y se acostó a dormir. *Elle dormit bien, cette nuit-là.* El ciclón se había agotado por sí mismo, y el silencio que dejó tras de sí era más formidable que el mismo ciclón».

[4] Esta diferencia es considerada brevemente por F.B. Perkins en el agudo prefacio a su volumen de ingeniosos cuentos que toma su título del primero y mejor de ellos, «Devil-Puzzlers» (New York G.P. Putnam's Sons).

[5] En su breve pero sugestiva biografía de Hawthorne, incluida en el volumen *English Men of Letters*, editado por John Morley.

[6] En un artículo recargado y algo acrítico sobre el «Rise of the Short-story» [«El surgimiento del cuento»], publicado por Bret Harte en el *International Library of*

Famous Literature y también en el *Cornhill Magazine* (julio de 1899), encontramos la afirmación de que el secreto del cuento norteamericano consiste en «el tratamiento de la característica vida norteamericana, con un conocimiento absoluto de sus peculiaridades y una simpatía hacia sus maneras; sin desdeñosa ignorancia de su expresión nacional o del germen de poesía que puede hallarse escondido hasta en su habla popular; sin imposición moral alguna, a no ser aquella que surgiera de la historia misma; sin mayor poda que la necesaria para la concepción artística y jamás por miedo al convencionalismo». Aunque hábilmente redactado, este programa queda abierto a la obvia objeción de que no se trata aquí de una adecuada definición del cuento en tanto forma, sino más bien de una defensa del tipo especial de cuentos que el propio Bret Harte eligió escribir.

Una teoría del cuento

James Cooper Lawrence

Artículo extraído del libro Short Story Theories *(Charles E. May, comp., Ohio, 1976). Igual que el de Norman Friedman, también incluido en nuestra compilación, se trata de un texto clásico y fundamental para un estudio evolutivo de la teoría del cuento. Fue publicado por primera vez en 1917 y luego de casi un siglo mantiene una justa y muy merecida vigencia. Antes que circunscribir el origen del cuento a un lapso tan cercano como el siglo XX, Lawrence lo propone como una de las más antiguas formas literarias, de la cual son subsidiarias muchas otras, con excepción de la poesía y el ensayo crítico. Punto de vista éste que difiere de los planteamientos hechos por buena parte de los autores incluidos en este libro.*

HACE MÁS DE setenta años[1] al reseñar un volumen de relatos de Hawthorne, Edgar Allan Poe hizo algunos comentarios teóricos sobre el cuento que han sido citados por casi todos los que han escrito sobre este tema desde entonces. Luego de discutir acerca de la técnica de la novela, Poe señala:

> La novela común y corriente es objetable por su longitud, dadas las razones ya indicadas y relativas a su esencia. Como no puede leerse de una sola sentada, carece, obviamente, de la inmensa fuerza derivada de la *totalidad*. Los elementos externos que intervienen durante las pausas en la lectura, modifican, anulan o contrarrestan, en mayor o menor grado, las impresiones que produce el libro. Un simple alto en la lectura es suficiente para desvanecer la unidad. Con el cuento, por el contrario, el autor tiene la oportunidad de desarrollar completamente sus propósitos, sean cuales fueren. Durante el lapso de lectura, el alma del lector está bajo el control del escritor. No hay influencias externas o extrínsecas que resulten del desgaste o de la interrupción.

Mediante estas afirmaciones, Poe hace referencia a dos características que convierten al cuento en una clase de obra literaria muy particular, diferente de todas las demás: por una parte, la brevedad, y por la otra, la coherencia requerida para proporcionar un efecto de totalidad. La única limitación atribuible al mismo sería, en todo caso, cierta incapacidad física, o un deseo muy escaso, por parte del lector o el oyente, para mantener su concentración sobre un mismo tópico por largo tiempo. Los límites de la paciencia humana no son muy distintos actualmente de lo que fueran antes del diluvio. El ser humano sólo puede leer o escuchar un relato por un lapso muy breve. Al poco tiempo, su mente comienza a exigir un cambio, y en consecuencia se pierde el efecto de la narración. Toda frase extraña, toda palabra innecesaria, deben ser eliminadas del relato a fin de mantenerlo dentro de los límites de la paciencia humana. De manera que un cuento que no satisfaga los requisitos de la brevedad y la coherencia no debería ser considerado como tal.

Una premisa como la anterior eliminaría de nuestro campo de interés un buen número de materiales publicados como cuentos y nos relevaría, además, de la necesidad de justificar algo que de por sí ya es injustificable: el que existan cuentos que no son breves.

Yendo mucho más lejos, el juicio de Poe no solamente aporta una base negativa para definir lo que no es un cuento, sino que adicionalmente ofrece un soporte positivo a partir del cual pudiéramos establecer una definición como la siguiente: el cuento es un relato breve que puede ser narrado o leído de una sola sentada.

La definición propuesta supondría entonces dos requisitos exigibles al cuento: 1) que debe ser breve, 2) que debe poseer la suficiente coherencia como para mantener vivo el interés del lector, desde el principio hasta el final. Sin embargo, los términos de esta definición son necesariamente relativos. Resulta casi imposible trazar, por ejemplo, una línea divisoria y decir que todo relato que tenga menos de tantas palabras es breve, o que aquel que tenga tan sólo una palabra más de lo establecido es largo. Igualmente, resulta bastante difícil establecer un parámetro que permita medir el grado de coherencia requerido por un cuento para mantener el interés del lector u oyente.

A medida que se profundiza en esta materia, se hace cada vez más evidente que los límites y los rasgos distintivos del cuento, tal como lo conocemos hoy, son los mismos que caracterizan a la narración

oral, y que ésta ha existido desde los primeros tiempos. Es posible leer de una sola sentada un relato extenso, pero es definitivamente imposible narrarlo oralmente y mantener la atención del auditorio. La impaciencia humana impone que la narración oral sea breve y además concisa. Así pues, no habría mejor línea de demarcación que ésta para separar el cuento de otras categorías narrativas afines, tales como la novela y la novela corta.

Si aceptamos las pruebas de la brevedad y la coherencia propuestas en la definición, surge también el problema de adecuarlas a lo que aquí se busca. ¿Serían la brevedad y la coherencia los únicos rasgos distintivos del cuento? ¿O se requiere añadir otros que concreten aún más nuestra concepción?

Poe, en su comentario ya citado, sostenía que para producir un auténtico cuento el autor no sólo debía hacer breve y conciso su relato, sino que también debía presentarlo de un modo tal que produjera un efecto específico. Esta consideración ha sido aceptada sin demasiadas objeciones por muchos de quienes han tratado el tema del cuento desde la época de Poe.

Así por ejemplo, Brander Matthews[2] sostiene que el cuento es un efecto particular. Por su parte, Bliss Perry, en tanto rechaza algunas de las aseveraciones de Matthews, concuerda con él en que el cuento del siglo XIX se aparta de sus predecesores dada «la nueva actitud del cuentista contemporáneo hacia su material, en su esfuerzo consciente por lograr, bajo ciertas condiciones, un efecto determinado». Y también Camby señala que «Poe tuvo éxito en su trabajo porque fijó la atención en el clímax del relato, de manera que el lector ve, siente, piensa un efecto particular y nada más. Si el cuento moderno tiene una técnica, radica en eso, si es una invención, Poe la inventó».

Dada la importancia que tales estudiosos confieren al efecto, es natural que nos preguntemos si el esfuerzo por originar una impresión es la única manera de asegurar la coherencia del cuento. Pero hasta la más superficial reflexión mostraría numerosas objeciones a esta teoría del efecto. Si aceptamos que el cuento es el efecto, como afirma Matthews, entonces habría que catalogar como «cuentos» piezas narrativas como «The Scarlett Letter», aun cuando no cumplan con el requisito de la brevedad. Por el contrario, si no es así, la definición sustentada en el efecto particular debería ser modificada. William Dawson sostiene que el verdadero cuento trata de «un incidente

y sólo uno», al tiempo que Matthews dice que «el cuento satisface las tres falsas unidades del drama clásico francés: presenta una acción, en un lugar, en un día». Si se aceptara este criterio, habríamos de ubicar en categorías literarias distintas al cuento el noventa por ciento de los relatos aceptados como tales. ¿Qué haríamos, por ejemplo, con «The man who would be king», de Kipling, que incluye cuatro episodios que se desarrollan en diversos lugares? ¿O con una narración como «The Father», de Björnson, que abarca toda una vida? Es evidente que, en vez de inventar otras clases de discursos narrativos, parece más conveniente y más fácil ampliar la definición de cuento, a fin de que pueda ser incluyente, y no excluyente.

Retomemos momentáneamente la consideración de que la única manera de asegurar la coherencia de un cuento es mediante la producción de un efecto particular. Es probable que hasta el mismo Matthews tuviera dificultad para señalar cuál es el efecto que Stockton quiso producir con «The Griffin and the Minor Canon», o el que «Q» tenía en mente cuando escribió «John and the Ghosts». Y lo que se aplica a estas narraciones es lo mismo que se aplicaría a aquellas cuyo único propósito es ofrecer una relación plana, sin barniz, de los hechos, sin proponerse en absoluto crear un efecto. En tal categoría entrarían también relatos como la historia bíblica de José, los que se refieren a la vida campesina de Noruega, de Björnson y la mayoría de los cuentos sobre soldados, escritos por Kipling.

Los mejores de estos relatos de hechos y fantasías son tan coherentes como los de Poe o Maupassant, escritos con el objetivo de producir efectos específicos, y, por ende, tienen tanto derecho a ser denominados «cuentos», como cualquier otro. El cuento frecuentemente trata más de un incidente y no siempre produce un efecto determinado.

Lo señalado puede llevar a la siguiente conclusión: el intento por limitar el concepto de cuento más allá del hecho de que sea «un relato breve que puede ser narrado o leído de una sola sentada», es inadecuado, si no imposible.

La aceptación del concepto tal como ha sido formulado, vuelve inútil el esfuerzo por elaborar una clasificación como la que intenta Matthews, al distinguir entre Cuento [Short-Story] (con mayúscula), relato breve y «sketch» o boceto. Y nos deja en libertad de agrupar todos los cuentos bajo una misma denominación, para que sean estudiados como una misma categoría de discurso literario.

Sin embargo, para quienes insisten en hallar subdivisiones dentro del cuento, se podría proponer una clasificación como la que sigue:

1. *Por su contenido*
   Cuentos de hechos [reales]
   Cuentos de fantasía
2. *Por su forma*
   Cuentos narrados históricamente
   Cuentos narrados dramáticamente
   Cuentos narrados didácticamente

En una narración, lo que no constituye un hecho real es una fantasía. Por supuesto, las dos clases a veces se superponen: pueden hallarse elementos fantásticos en la narración de hechos reales o hechos reales en la narración de algún relato fantástico. La narración de hechos aparece a diario en los periódicos, también en los registros de los historiadores. La narración de fantasías ha existido desde tiempos remotos como expresión del deseo humano por alejarse del mundo de los hechos reales. Esta clasificación nos conduce a la división del mundo que hacen los niños: por una parte, «lo verdaderamente real», y por la otra, el «Vamos a suponer...».

Después de clasificar los cuentos según reflejen hechos o fantasías, podemos intentarlo de acuerdo con la forma de la narración. Todo relato (real o fantástico) puede presentarse de tres maneras: histórica, dramática o didácticamente. Un mismo relato puede ser narrado de las tres maneras. Quien utiliza el método de la narración histórica busca sobre todo producir la impresión de que se están contando los hechos tal como ocurrieron. Quien adopta el método dramático, se propone producir un efecto particular. Por último, quien emplea el procedimiento didáctico, tiene como propósito particular enseñar algo.

A la luz de esta clasificación, se hace evidente que los que definen el cuento como productor de un «efecto específico», claramente están tratando de constituir una parte en algo mayor que la totalidad.

Todos los autores que hemos mencionado conciben el cuento como un producto literario típico del siglo XIX, acuñado por Poe y sus contemporáneos franceses. Y en realidad, una revisión somera de la historia de la literatura nos demuestra que eso no es cierto. Lejos de ser una manifestación típica del siglo XIX, es la forma literaria

más antigua, a partir de la cual se desarrollaron todas las demás, con excepción de la poesía y el ensayo crítico.

La tradición oral comienza con la primera familia humana y es allí donde hay que buscar la génesis del cuento. Los antropólogos aseguran que el hombre primitivo estaba dotado de la misma imaginación, curiosidad e inclinación por lo emocionante y novedoso, que el hombre actual. Estos son atributos de los que depende la facultad de narrar. De ahí que podamos concluir que desde que la naturaleza humana ha tenido la constitución que tiene actualmente, el hombre ha narrado cuentos.

Bliss Perry dice al respecto lo siguiente:

> Contar cuentos es tan antiguo como el día en que los hombres se sentaron por primera vez alrededor de una fogata o las mujeres se reunieron dentro de una caverna. El estudio comparativo del folclore nos muestra cuán universal es este instinto. Aun si separáramos la tradición oral del ámbito de lo literario, y nos quedáramos sólo con la literatura escrita más antigua de cualquier país europeo —por ejemplo, los cuentos de Chaucer y algunos de sus modelos italianos— encontraríamos en ella las características de originalidad, ingeniosidad y otras más, en un grado de perfección inigualable, y quizás arribaríamos a la misma conclusión de Chaucer cuando desconsoladamente exclamó: «No hay cosa nueva que no sea vieja».

Cuando profundizamos en la investigación de la historia de cualquier pueblo, siempre hallamos una literatura oral bien definida. Los estudiosos de la épica y la balada han logrado precisar los pasos que sigue el desarrollo de las literaturas nacionales tempranas. Los grandes poemas épicos, *La canción de Roldán*, *Los Nibelungos*, *La Odisea* y *La Ilíada* se formaron a partir de ciclos de baladas cuya temática se centraba en héroes nacionales. Tales ciclos, no obstante, se derivaron a su vez de grupos menores de baladas que trataban de alguna hazaña particular del héroe, las cuales, al menos teóricamente, proceden de baladas aisladas.

No nos concierne aquí el estudio de los procesos de asociación, selección y eliminación que permitieron la fusión de baladas aisladas en grupos, de grupos en ciclos y de ciclos en epopeyas, pero sí es importante que tengamos en cuenta el hecho de que las baladas

simples no eran otra cosa que relatos breves en forma rítmica, en cuya base se halla la prosa narrativa, esto es, el cuento oral.

En la introducción a su monumental obra sobre la épica francesa, M. León Gautier intenta explicar el nacimiento de la lírica señalando que las primeras emociones del primer hombre en el jardín del Edén sólo pudieron haberse expresado a través de una canción. Con ello reproducía una opinión similar de Víctor Hugo, expresada en su prólogo al *Cromwell*. No obstante, ni Gautier ni Víctor Hugo se aventuran a decir que los progenitores de la raza humana continuaron comunicándose líricamente, luego que la novedad de tal situación había pasado. Es un hecho histórico que las únicas conversaciones que se conocen en el Edén quedaron registradas en prosa.

En la historia antigua se puede apreciar que el acto de narrar había llegado al punto de hacer suponer que los ciclos de narraciones orales que sirvieron de base estaban totalmente desarrollados. Tácito alude, por ejemplo, a «la clase peculiar de versos, corriente entre los germanos, cuyo acto de declamación ellos designaban como 'bardear' (barding)». Einhard, en su *Vida de Carlomagno*, nos habla de cómo este gran emperador «hizo escribir para la posteridad las viejas canciones rústicas que celebraban las hazañas y las guerras de sus antepasados». Y en el viejo poema anglosajón *Widsith* se pueden encontrar referencias a ciclos de narraciones cuya temática gira en torno a Atila, el Huno; a Clodoveo, el Franco; a Teodorico, el Ostrogodo; a Rótari (Rothar), el Longobardo y a Gunther, el Burgundio. Estos ciclos de relatos se difundieron por toda Europa occidental, y a partir de ellos se desarrolló la literatura escrita de los siglos XII y XIII.

La revisión del seguimiento de las literaturas nacionales parece avalar el planteamiento de que, en tanto que la épica es una contribución nacional a la literatura y la balada un producto comunal, el cuento, que en última instancia resulta ser la base de toda literatura, a excepción de la lírica y el ensayo, es claramente una contribución individual.

Esta teoría del desarrollo de la literatura oral, que concibe el cuento como la unidad primaria, no se sustenta solamente en conjeturas. La literatura oral se encuentra hoy día en los lugares donde existe una raza o cultura más o menos primitiva. En Hawai, donde no se conocía ni siquiera el alfabeto hasta la llegada de los misioneros en 1820, sobrevive aún una literatura oral bien definida, rica en material

épico. Y allí todavía es posible constatar a primera vista el proceso de desarrollo de la literatura sugerido arriba. Igual pudiera decirse de los cuentos Vudú de los negros del sur de los Estados Unidos, que son fragmentos de relatos orales, originarios de las selvas africanas.

Es relativamente fácil encontrar evidencias que permitan sustentar una teoría de la antigüedad del cuento como tipo narrativo. Mucho más que enterrar los eslabones requeridos para completar la cadena de evidencias que demuestra no sólo que el cuento, tal como lo conocemos hoy, es el más antiguo de los tipos literarios, sino que además ha tenido una existencia continua desde los orígenes hasta el presente, y con la misma forma actual. La dificultad de esta última pretensión reside en el hecho de que, hasta tiempos relativamente recientes, el cuento ha sido un género oral, conservado como literatura hablada, no escrita.

Las razones para tal situación no son difíciles de encontrar. El nivel de producción de los antiguos escribas y de los impresores medievales era demasiado limitado para perder el tiempo preservando cuentos que todo el mundo conocía y contaba. Cuando finalmente fueron escritos, resultaron poco apreciados por los eruditos de la época; de allí que no se hiciera ningún esfuerzo serio por conservarlos.

En el caso de las literaturas de Europa occidental, que es la que nos resulta más familiar, la brecha existente entre las lenguas habladas y escritas, además de que sólo una mínima parte de la población tenía acceso a la lengua escrita, favoreció, durante siglos, la separación entre la literatura folclórica y la destinada a las personas cultas. Los relatos en prosa o verso narrados en lenguaje popular jamás fueron considerados literarios.

Cuando los dialectos de la gente común se convirtieron en lenguas nacionales, el número de narraciones escritas se incrementó notablemente. No así los esfuerzos por conservar las colecciones de cuentos. La actitud hacia la literatura folclórica que se había generado durante tantos siglos, se mantuvo inalterada.

En relación con esto, es interesante preguntarse hasta qué punto tal concepción del cuento, como cualquier otra cosa que no era literatura, influyó en Boccaccio. En efecto, este autor valoraba tan poco el *Decamerón* que, aunque el libro fue publicado en Florencia en 1353, él no se lo envió a Petrarca, su amigo literario predilecto, sino diecinueve años después, en 1372.

Prácticamente nadie podía leer, de modo que los libros de cuentos, aunque estuvieran escritos en lenguaje popular, eran de muy escasa utilidad. Sólo ocasionalmente, y más por la incidencia de circunstancias favorables que por el reconocimiento de su valor, se preservó la obra de los maestros del cuento. No obstante, en aquellos días se contaban cuentos, tal como se ha hecho desde el principio y se hará siempre. Sabemos que Boccaccio, Chaucer y Rabelais, lejos de erigirse en exponentes aislados de este género, fueron sencillamente los maestros de una hueste de narradores. Aun con nuestro conocimiento imperfecto de la época en que vivieron y escribieron, podemos descubrir los trabajos de innumerables narradores que los precedieron o sucedieron en la labor de la narración oral. Estudiosos modernos del *Decamerón* han logrado compilar una lista de no menos de veintiocho colecciones de cuentos, que representan el trabajo de cientos de autores —griegos, latinos, orientales, provenzales, franceses e italianos— de las que se extrajo gran parte del material empleado para los cien cuentos inmortales. Y la lista de los seguidores o imitadores de Boccaccio es aún más extensa que las de sus predecesores. Los escasos trabajos que hoy se conocen no son sino fragmentos del ingente cuerpo de cuentos orales que ha existido durante los veinte siglos que ellos representan.

El enorme crecimiento del número de lectores y la correspondiente multiplicación de publicaciones periódicas durante los dos últimos siglos, y muy particularmente en el presente, ha acarreado una transformación del cuento, del tipo de literatura oral que era a un tipo de literatura escrita. El gran público, que antes se conformaba con escuchar lo que le narraban, ahora lee por sí mismo.

Sin embargo, todavía persiste en algunas partes la actitud de los eruditos de la Edad Media, en cuanto a considerar el cuento como un residuo indigno de la literatura que no merece reconocimiento ni conservación.

Luego de haber considerado las condiciones pasadas y presentes que avalan la teoría de la antigüedad y existencia ininterrumpida del cuento, sólo resta examinar ahora las evidencias que permiten suponer que el cuento del siglo XIX no era esencialmente distinto del que lo precedió por más de mil años.

Con frecuencia se aduce que Poe creó un nuevo tipo literario cuando especificó las reglas del cuento. Pero tales reglas son aplicables

particular. Al aceptar lo dicho por Poe, Matthews y Perry, así como sus seguidores, se han referido a un tipo específico de cuento como si el mismo representara la totalidad de la categoría. De manera que, al considerar su criterio de que el cuento que hoy conocemos es un producto del siglo XIX, es preciso recordar que se refieren solamente al cuento elaborado para producir un efecto determinado. Pero ¿será posible que esta clase de cuentos se haya desarrollado tan recientemente como para asegurar que sea un producto de los siglos XIX y XX?

Si la búsqueda de los orígenes, a través de los ciclos de relatos medievales y de las baladas que se han conservado como los fragmentos más antiguos de la literatura oral prehistórica, revela la existencia no sólo de uno o dos métodos de narrar, sino de cualquier clase de narración, hay razones para suponer que se pueda encontrar cualquier tipo de cuento hasta en los relatos más antiguos; es decir, hasta en las narraciones en prosa que dieron origen a la balada.

No cabe duda acerca de los métodos histórico y didáctico de la narración. Y los ejemplos de cuentos con «efecto» en las literaturas primitivas son lo bastante numerosos como para sugerir la conclusión de un linaje casi tan antiguo como las otras formas.

No hay literatura conocida que no contenga cuentos de fantasmas, narrados para producir un efecto. La historia altamente dramática en la que se basó Bürger para componer la balada de *Leonore* se halla en la más temprana poesía popular de Inglaterra, en diferentes partes de Alemania, en los países eslavos, y de una u otra manera, en toda la Europa occidental. Por su concisión, por su velocidad y por la maestría con que se produce el efecto, las baladas que cuentan esta historia tienen el mismo sello de excelencia atribuido a las mejores producciones de Poe.

La vieja balada germana de Tannhäuser, publicada en la colección *Volkslieder*, de Arnim y Brentano, es otro ejemplo de narración «efectista». El tono teatral, encontrado al final de la historia, es justamente la clase de cosas que solemos encontrar en el trabajo de los maestros del cuento del siglo XX. Otro ejemplo lo constituye la vieja balada inglesa *Lord Randall*; y requeriría muchas páginas para proporcionar una lista completa de narraciones «efectistas», extraída solamente de las colecciones de baladas inglesas o alemanas, sin tomar en cuenta otras literaturas que presentan también este rasgo.

En Boccaccio y sus imitadores, así como en las numerosas colecciones de cuentos llegadas a Europa desde el Oriente, hallamos todas las variantes esenciales de los cuentos efectistas, junto a otra cantidad de relatos elaborados mediante otros procedimientos narrativos.

A medida que se va ampliando el alcance de la investigación, se hace cada vez más patente que todos los tipos de cuentos han existido como formas literarias desde las épocas más remotas. El cuento «efectista» siempre se ha mantenido como una modalidad reconocida de expresión literaria.

Cuando la proliferación de publicaciones periódicas originó la demanda de cuentos impresos, esta forma apareció junto con las otras. Poe, Pushkin y Mérimée estaban produciendo al mismo tiempo y la amplia difusión de la concepción que Poe tenía del cuento, así como de las reglas de los realistas franceses, condujo a una tendencia —aún vigente— que le concedía mayor importancia al cuento efectista.

Los hechos y teorías que hemos referido anteriormente parecen ofrecer una sólida base para sustentar la conclusión según la cual el cuento, tal como lo conocemos en los siglos XIX y XX, no es una forma nueva de literatura, sino más bien, el tipo literario elemental, cuyas características fundamentales han permanecido inalteradas a lo largo de los años.

Sin embargo, si los rasgos esenciales del cuento son en la actualidad los mismos de antes, y si en realidad no hay nada nuevo en la búsqueda de un efecto particular, ¿qué podemos hacer con la teoría de la evolución del cuento propuesta por Matthews, con los planteamientos del Perry sobre la nueva actitud del narrador hacia su material, y con todos los que consideran que el cuento es una creación de Poe y sus contemporáneos en el siglo XIX? ¿Qué explicación se podría dar acerca de la diferencia entre los cuentos de Maupassant y los de Boccaccio, o entre las historias de horror que se desarrollan en la narrativa de Poe y las que cuentan las viejas baladas?

Para explicar esta diferencia hay que determinar primero dónde hallarla. Si comparamos los cuentos de hoy con los de hace cuatrocientos o mil años, todos entrarían en alguna de las categorías ya citadas; todos se asemejarían en los métodos para configurar la trama, el escenario y los personajes, y todos serían iguales en cuanto a la

ticas básicas de los mejores cuentos actuales son las mismas que han presentado los mejores cuentos de todos los tiempos.

La única diferencia entre la moderna teoría del cuento y la medieval es de naturaleza verbal. En el curso de la historia no se observa un perfeccionamiento esencial en el arte de narrar, pero sí un desarrollo del conocimiento de las palabras y de la habilidad para usarlas. El cuentista actual puede ser un artífice mejor que el de hace mil años, simplemente porque tiene a su disposición mejores herramientas expresivas.

Los vocabularios extensos son un producto de la imprenta. Los cuentos antiguos eran narrados por hombres que disponían, relativamente, de pocas palabras. Si el estudio del cuento moderno revela en algunos casos mayor concisión y una atmósfera más realista que las que podían encontrarse en los cuentos antiguos, ello se debe al mejor aparataje verbal del escritor de hoy, que es lo que le permite utilizar la palabra apropiada en el lugar apropiado. Su predecesor, en cambio, amontonando una frase tras otra, sólo podía ofrecer una aproximación a lo que realmente quería expresar. Esta evolución se debe en gran parte al diccionario. Así pues, parece haber razones para suponer que éste es el único aspecto del cuento que puede ser tratado en un estudio evolutivo.

La prueba final de una teoría como la que hemos expuesto en las páginas precedentes, después de haber satisfecho todos los requisitos históricos, es su aplicación a las condiciones actuales. Desde 1870 han surgido muchas generaciones de cuentistas, entre los cuales destacan cinco como los maestros de todos los demás: Alphonse Daudet, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Frank R. Stockton, Sir Arthur Quiller Couch. Estos cinco escritores no han pretendido restringir su genio a una sola posibilidad, sino que han escrito relatos de hechos [reales] y de fantasía, y los han narrado en forma histórica, dramática y didáctica, exhibiendo igual maestría en todos. Cada uno tiene, por supuesto, sus rasgos particulares, sus propios puntos fuertes y débiles, pero comparten una misma concepción de las características primordiales del cuento.

El instinto de narrar es básicamente el mismo en todas las razas. Todos los hombres reconocen y recalcan las limitaciones de brevedad y coherencia, y por ello, en este campo de la literatura, más que en ningún otro, es probable que un artista produzca una obra maestra, verdaderamente universal, aun a pesar de los localismos o de

los rasgos raciales. Los mejores cuentos no son esencialmente franceses, ingleses, italianos o norteamericanos: son parte de la antología mundial del cuento.

Traducción de *Irayda Sánchez* y *Luis Barrera Linares*

NOTAS

1 El trabajo de Lawrence se publicó por primera vez en 1917 en la *North American Review*, N° 205, pp. 274-286. Aquí el autor se refiere a la reseña que Edgar Allan Poe hiciera del libro *Twice-Told Tales*, de N. Hawthorne, reproducida en este libro como «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento».

2 Se refiere al libro de Matthews titulado *The Philosophy of Short Story* (La filosofía del cuento), publicado originalmente en 1901 (Nueva York: Longmans, Green and Co.), uno de cuyos capítulos aparece incluido con el mismo título en *Short Story Theories* (Charles E. May, comp., 1969), traducido y reproducido también para nuestra selección.

¿QUÉ HACE BREVE UN CUENTO BREVE?

Norman Friedman

Este artículo de Norman Friedman, publicado originalmente en Modern Fiction Studies *en 1958, discute de manera convincente algunos de los lugares comunes sobre el género como la necesaria simplicidad de sus elementos narrativos, que a partir de Poe llegaron a cristalizar entre teóricos y cuentistas. Con la claridad que lo caracteriza y valiéndose de abundantes ejemplos, Friedman expone los diversos procedimientos narrativos que pueden conducir al logro de la brevedad y la condensación en una historia.*

Es preciso pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o la intriga [...] Dejemos además bien asentado que la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener, con todo, magnitud. Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo principio aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y fin, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y medio, lo que sigue a otro y es seguido por otro.

Aristóteles. Poética. *Caps. 7 y 8**.

A PESAR DE que el cuento como tipo literario logra una porción justa de atención en los textos escolares y en los manuales para escritores, ocupa aún —influido por el comercialismo y degradado por una visión paternalista— un pobre cuarto lugar, tras la poesía, el teatro y la novela, en los libros y revistas dedicados a la crítica teórica seria. Es con la esperanza de abrir un camino hacia la evaluación del cuento como arte noble y valioso que quisiera atacar de manera frontal su problema básico: el de la brevedad.

Pero no se trata meramente de definir «brevedad», de fijar sus límites máximos y mínimos en términos del número de palabras que una obra de ficción debiera tener para poder llamarse cuento.

*Nota del traductor: Para la versión española del epígrafe se utiliza la traducción directa de la *Poética* aristotélica de Juan David García Bacca. Caracas. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 1970, pp. 114-115. Al referir en la traducción los nombres de las obras que sirven de ejemplo se decidió por razones de claridad y uniformidad dejarlos todos en inglés, ya que la mayoría de las obras fueron escritas originalmente en ese idioma y una buena parte de ellas, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, no ha sido traducida al castellano. Las citas directas de esas obras se ofrecen en traducción nuestra. En las palabras o fragmentos en bastardilla, el énfasis es del autor.

El sentido común nos dice que a pesar de que las líneas divisorias exactas no puedan —y en verdad no necesiten— ser definidas, todos nosotros podemos distinguir muy bien, aparte de casos marginales, entre la ficción larga, la corta y la mediana. No discutiremos entonces acerca de la longitud en términos estrictamente cuantitativos, porque la mayoría de nosotros sabe lo que es un cuento y puede, sin previo aviso, sacar de las estanterías de su biblioteca una docena de antologías de relatos de variadas extensiones, todos llamados «cuentos». La discusión sobre los límites es casi siempre infructuosa, y esa es una buena razón para no emprenderla. Yo simplemente me dispongo a asumir sin pruebas que los ejemplos discutidos como casos de este tipo de ficción en este trabajo son de hecho tenidos comúnmente como cuentos.

Tampoco se trata de definir una forma o género diferente, si por forma queremos decir, como es lo usual, ciertos materiales unificados para lograr un efecto dado; ya que los materiales y su organización en un cuento difieren de aquellos de la novela en grado y no en especie. Decir, como se ha hecho frecuentemente, que la ficción corta se distingue de la larga por virtud de su mayor unidad, es sin duda proponer varios asuntos a la vez. Esta noción —sobreviviente fósil de la estética de Poe— confunde integridad con unicidad y unidad con intensidad. Si la unidad implica que todas las partes están relacionadas por un principio que rige el conjunto, no hay ciertamente ninguna razón por la cual un cuento deba tener mayor unidad que una novela, aunque pueda, naturalmente, tener menos partes que unificar. Es éste un asunto que examinaremos a su debido tiempo.

Tampoco podemos decir, como se ha hecho con frecuencia, que el cuento no pueda referirse al crecimiento o desarrollo de un personaje; o que suela enfocarse sobre las culminaciones en lugar de seguir la pista de los procesos. Porque el hecho simple es que muchos cuentos sí retratan al personaje en su proceso de cambio: «The Short Happy Life of Francis Macomber», de Hemingway, por ejemplo, o «Barn Burning», de Faulkner. De igual manera, no hay razón para que un cuento no pueda referirse a un cambio en el pensamiento, como en «How Beautiful With Shoes», de Steele; o tratar sobre un cambio de fortuna, como en «Babylon Revisited», de Fitzgerald. Por supuesto, algunos cuentos *son* estáticos, y los discutiremos más adelante. Tampoco podemos decir que los cuentos se organicen con mayor frecuencia en torno a un tema que las novelas, porque

algunos lo hacen, como «The Lottery», de Jackson, pero otros no, como «The Other Two», de Edith Wharton. Un cuento puede despertar suspenso y expectativa, piedad, repugnancia, esperanza y miedo, al igual que puede hacerlo una novela, y puede resolver estas emociones de una manera completa y satisfactoria, tal como puede hacerlo una novela[1].

Hay por supuesto mucho de verdad en las proposiciones a las que acabamos de referirnos, pero ninguna de ellas logra incluir lo suficiente de las posibilidades actuales del cuento como para resultar finalmente útil. No hay duda de que los cuentos contienen menos palabras que las novelas, pero la medida tiende a confundir porque se centra en los síntomas en lugar de hacerlo en las causas. Seguramente los cuentos producen un impacto de mayor singularidad sobre el lector, pero ese efecto tiene que ver con asuntos distintos a la simple unidad como tal; e igualmente, nadie duda de que una novela puede trabajar con mayor extensión sobre acciones dinámicas que un cuento, y sin embargo, éste pueda encontrar maneras de manejar los cambios dentro de su propia esfera. La mayoría de estos principios, en síntesis, son demasiado prescriptivos. Por tanto, para entender cómo y por qué un cuento llega a ser corto, quisiera proponer una manera de responder a estas preguntas que resultará aplicable a todos los ejemplos del género sin prever de antemano cuáles deberían ser las características genéricas.

Un cuento puede ser corto —para empezar por una distinción básica— por alguna o ambas de estas dos razones: o el material mismo es de alcance reducido, o el material, siendo de mayor amplitud, es susceptible de ser reducido con el objeto de lograr el máximo efecto artístico. La primera razón tiene que ver con distinciones en el *objeto* de la representación, mientras la segunda tiene que ver con distinciones en la *manera* como ese objeto es representado. Examinaremos la dimensión de la acción (que puede ser mayor o menor y que no debe confundirse con la dimensión del relato que puede a su vez ser largo o corto), así como el carácter estático o dinámico de su estructura. Además, el número de sus partes constitutivas, que pueden ser incluidas u omitidas, la escala en la cual éstas son representadas, y el punto de vista de la narración. Un relato puede ser corto en los términos de cualquiera de estos factores o en cualquier combinación de ellos, pero por razones de claridad y conveniencia

los analizaremos de manera separada, dando referencias cruzadas cuando sea necesario.

Elder Olson nos ha entregado un conjunto de términos de gran utilidad para discutir este asunto de la extensión con algún grado de claridad y precisión[2]. Una *elocución* [speech], según él, contiene una proposición verbal continua de un personaje único en una situación cerrada; el hablante habla consigo mismo sin interrupción (*soliloquio*) o, si otros están presentes, ellos ni responden, ni entran o salen mientras él habla (*monólogo*). Es ésta la clase de acción representada en la mayoría de los poemas cortos, llamados comúnmente «poesía lírica», como en «On First Looking into Chapman's Homer», de Keats, y muchos otros. Una *escena*, incluye la cadena continua de proposiciones verbales intercambiadas entre dos o más hablantes, cuando uno responde al otro (*diálogo*) en una situación cerrada. Mientras tanto, un *episodio* contiene dos o más escenas de este tipo, centradas alrededor de un incidente principal. Una *trama* (plot), finalmente, es un sistema de dos o más episodios de este tipo. Y es concebible que una acción de esta dimensión pueda ser abarcada por un cuento.

Naturalmente, una acción mayor como la trama de *Great Expectations*, aunque unificada en términos de su extensión total, contendrá subacciones menores, tales como elocuciones, escenas y episodios, unificadas en cuanto a *sus* dimensiones particulares; y estas subacciones menores pueden ser, y a menudo son, separables para ciertos fines, como por ejemplo cuando un episodio es extraído de un texto más largo para ser incluido en una antología. Es decir que en acciones de diferentes tamaños las unidades menores se ensamblan en las mayores. El asunto es, sin embargo, que una alocución, escena o episodio que haya sido diseñado en sí mismo para servir como base unificadora a una obra única y completa, debe ser totalmente independiente, mientras que en una obra más larga lo es sólo de manera parcial y debe contener elementos integradores con lo que viene antes y lo que viene después.

La razón por la cual un autor elige inicialmente un cierto tamaño, adivinamos, es que él probablemente siente que tiene una acción entera y completa en sí misma y que ésta será suficiente como base para un desarrollo separado. Se trata entonces de un asunto que corresponde a la concepción original; y todo lo que podemos decir es que un escritor elige trabajar con acciones de diferentes tamaños

porque siente —ya sea por hábito, por elección deliberada, por intuición o por combinación de todos ellos— que una magnitud determinada incluye todo lo que es relevante para su propósito. Una acción de cualquier magnitud, entonces, puede ser entera y completa en sí misma, y mientras más pequeña sea, más corta podrá ser su representación.

Las partes relevantes de una acción que sea entera y completa incluyen, por lo tanto, aquellos incidentes que necesariamente deben aparecer, así como cualquier consecuencia necesaria o probable de ellos en la que el escritor desee mostrar a sus protagonistas en tanto actores o víctimas, y todo otro incidente capaz de contribuir a exhibirlos con su propia luz. El tamaño de tal acción dependerá pues de lo que él desee que sus protagonistas hagan y sufran y de cuán lejos en el pasado deba ir correspondientemente en la experiencia de sus protagonistas para encontrar aquellas causas que sean a la vez necesarias y suficientes para motivar y hacer creíble tal acción. Por supuesto, una acción dinámica pondrá en juego un mayor número de causas que una acción estática; y un cambio más comprehensivo requerirá una cadena más larga de causas que un cambio más reducido. Una acción de cualquier tamaño será, por tanto, entera y completa siempre y cuando la delicada interrelación de causas y efectos abarque todo lo que sea suficiente para lograr una acción a la vez comprensible y probable.

La elocución, sin duda, se presta mejor para expresar un momento único o una breve sucesión de momentos en una determinada cadena de causa y efecto. Una respuesta inmediata, ya sea estática o dinámica, a un estímulo inmediato, es preferentemente el campo de la poesía lírica. En «With Rue My Heart Is Laden», de Housmann, por ejemplo, el hablante responde con una expresión de pesar al hecho de que muchos de sus amigos están ya muertos. Mientras tanto, en «Stopping By Woods», de Frost, el hablante responde a la atracción misteriosa de los bosques oscuros y nevados cayendo primero en la tentación y luego resistiéndola. En el primer caso, tenemos un momento único pero completo de lamentación, mientras en el segundo tenemos una secuencia de momentos, más larga pero igualmente completa, durante el curso de la cual el hablante toma una decisión acerca de algo, tras elegir entre alternativas. En ambos casos, las acciones particulares son pequeñas por naturaleza y

por tanto, todo lo que se necesita para hacerlas claras y probables puede ser comprendido en un espacio relativamente pequeño.

Es por eso que tales acciones rara vez son tratadas en la ficción, aun en la ficción breve, en el cuento. Todos sabemos que los recursos del arte poético son especialmente capaces de manejar este tipo de acción de una manera intensificada, y que la prosa narrativa, siendo especialmente flexible, se adecua mejor a acciones más extensas, donde más debe ser mostrado. De hecho, conozco un par de acciones de aquel tipo en la narrativa, pero son excepciones que confirman la regla. «A telephone call», de Dorothy Parker, representa a una jovencita llena de ansiosa anticipación mientras espera la retrasada llamada telefónica de su novio. Y eso es todo: en cuanto a lo que aquí nos concierne, la historia completa está compuesta por su soliloquio interior mientras espera que el teléfono suene. De manera semejante, «The Door», de E. B. White, no representa prácticamente sino los estados mentales consecutivos de su único personaje —algunas veces presentados de manera indirecta a través de la narración, y otras de manera directa a través del soliloquio interior— quien se nos muestra en un estado de incertidumbre y frustración con respecto a los valores contradictorios de la civilización moderna.

Presentar una escena única es mucho más factible en un cuento, aunque, hasta en este caso, los ejemplos puros no son tan comunes como uno pudiera pensar. El caso mejor y más claro que me es familiar es «Hills Like White Elephants», de Hemingway, que nos muestra una joven pareja norteamericana que espera el expreso de Barcelona en una solitaria estación del valle del Ebro. A no ser por el dependiente que les sirve las bebidas, el cuento no abarca sino el diálogo único y continuo que tiene lugar entre el hombre y la mujer mientras esperan. Este cuento, que trata de una situación estática, se preocupa, en mi opinión, por revelarnos poco a poco las causas de la angustia de la mujer y, a través de ellas, movernos a compasión. Aparentemente soltera, se dirige con su compañero hacia el lugar donde un aborto le será provocado. No es ésta, sin embargo, la fuerza dramática del cuento. Ella reside más bien en el hecho de que, a medida que transcurre la conversación, se hace evidente que su amante no siente nada por ella y se advierte la necesidad que ella siente de desarrollar aquella relación. Como esto es todo lo que necesitamos saber para recibir un efecto particular y como todo esto

puede lograrse dentro de los límites de una única conversación, esto es todo lo que Hemingway necesita mostrar, para lograr unidad en este cuento en particular.

Y lo hace, por supuesto, con una notable habilidad. Hacia el final, por ejemplo, leemos: «El no dijo nada, sino que miró hacia las maletas recostado contra las paredes de la estación. Sobre ellas resaltaban las etiquetas de todos los hoteles donde habían pernoctado». De este pequeño detalle podemos inferir un mundo sobre la situación de la pareja: la vaciedad de su relación, su falta de raíces, su transitoriedad. Esta alusión al pasado inmediato, aunque formalmente no es parte integral de la acción que está siendo representada (ya que las causas del drama van siendo mostradas mientras la escena misma se desarrolla), ayuda a enfocar la situación, iluminada por su propia luz, ante los ojos del lector. Y nótese cuán hábilmente se le ha incorporado al tejido de la escena presente sin necesidad de intrusión autoral.

El episodio es una magnitud que se encuentra con mayor frecuencia aún en el cuento. En efecto, y esta frecuencia puede apoyar nuestra afirmación de que en él se encuentra la clase típica de acción desarrollada a través de este género. El cuento «Ten Indians», de Hemingway, por ejemplo, contiene cinco escenas centradas en torno al descubrimiento que realiza Nick de la infidelidad de su amante india, su depresión posterior y su ulterior olvido de esta pena. El, después de todo, es aún muy joven para permitir que un despecho lo afecte por más de unas cuantas horas. Se trata aquí de una acción dinámica, que implica cambios en el pensamiento y en el sentimiento, y por tanto requiere —en iguales condiciones— una acción mayor que una escena única para el establecimiento de su cadena de causas y efectos. Todo, sin embargo, tiene lugar en el lapso de unas cuantas horas y cada una de las escenas sucesivas nos acerca o nos aleja del único incidente central: 1) Tarde en la noche del Día de la Independencia, Nick conduce a casa con los Garners después de celebrar la fecha en la ciudad y ellos lo molestan a causa de su novia india; 2) llegan a casa de los Garners, descargan el camión, y Nick se dirige a su propia casa; 3) Nick va caminando hacia su casa; 4) su padre le sirve la cena y le cuenta que vio a Prudie «pasando un buen rato» en el bosque con otro muchacho; 5) infeliz, Nick se va a dormir, pero más tarde esa misma noche despierta contento con el ruido del viento y de las olas, habiendo olvidado su pena.

Así que en iguales condiciones, una escena o un episodio requieren menos espacio para ser contados que una trama completa.

Otro asunto relacionado con el tamaño es si la acción requiere un cambio, y, en ese caso, si este cambio es fundamental o circunstancial, simple o complejo. Espero que haya quedado claro que un cuento puede ser estático o dinámico, pero, como hemos visto, una acción estática normalmente requiere menos partes que una dinámica y, por tanto, podrá ser contada en un espacio más breve. Es decir, una historia estática simplemente muestra a sus protagonistas en un estado u otro e incluye sólo lo suficiente para revelar al lector la causa o causas de las cuales ese estado es consecuencia. Una historia dinámica, mientras tanto, hace a sus protagonistas atravesar una sucesión de dos o más estados y se ve así obligada a incluir muchas etapas causales de las que se desprenden estos estados. Es por esto que una historia estática será normalmente más corta que una dinámica.

Por tanto, a pesar de que no todos los cuentos son estáticos, la mayoría de las acciones estáticas suelen encontrarse en los cuentos, mientras las situaciones estáticas expandidas y desarrolladas a la dimensión de novelas son casos relativamente raros (*Mrs. Dalloway* es un ejemplo). Y hay una correlación general del mismo estilo entre acciones estáticas y dinámicas respecto de sus diversos tamaños. En el ámbito de la ficción, el logro de un cambio en el protagonista dentro de los límites de una elocución o escena independiente es posible pero no probable, y extender una situación estática a través de un episodio independiente completo o de toda una trama es también posible pero igualmente improbable. Como regla general, diría yo, la mayoría de las acciones estáticas se desarrolla en una escena o en un pequeño episodio.

Además de «White Elephants», del que acabamos de hablar, otro ejemplo de historia estática sería «Sinners», de Sean O'Faoláin, donde se revela la angustia interior de un sacerdote católico ante las mentiras que dice una joven sirvienta cuando se confiesa. Al principio se nos muestra su irritabilidad al oír, en confesión, los relatos de ella, y luego, la declaración de su visible molestia cuando escucha por casualidad que ella, ante su amante, admite haber mentido en la confesión. Su estado emocional es anunciado, podría decirse, en la primera parte del cuento y confirmado en la segunda (debido a las transiciones, hay poco más de dos escenas aquí). Así que se presenta al lector la frustración del sacerdote, para luego hacérsela compren-

sible al mostrar ampliamente su justificación. Y, para lograr este efecto, el escritor mostró sólo lo necesario: poco más de dos escenas, únicamente.

Por supuesto, podría haber continuado con la historia para mostrarnos cómo el patrón se repetía en un nuevo cambio hacia un sentimiento mejor, en cuyo caso hubiera tenido que introducir una nueva cadena de causas orientada en esta nueva dirección, y así hubiera logrado una mayor extensión; pero si sólo hubiera continuado con el mismo tipo de acción, habría fallado al sobreabundar en los recursos requeridos por un solo efecto. Es ese efecto y la cantidad de acción requerida para lograrlo lo que determina la brevedad de un relato, cuando se le considera en sí mismo como una obra independiente.

«Francis Macomber», «Barn Burning», «How Beautiful With Shoes», «Babilon Revisited» y «The Death of Ivan Ilych», son, por el contrario, cuentos que comprenden acciones dinámicas. En el primero, un cobarde llega a hacerse finalmente valiente al enfrentar el peligro; en el segundo, un muchacho decide al final oponerse a la destrucción vengativa que intenta su padre sobre la propiedad que han alquilado; en el tercero, una ignorante muchacha campesina se da cuenta de que los hombres pueden ser algo más que animales; en el cuarto, un bebedor reformado ve temporalmente frustrados sus planes de reconciliarse con su hija; y en el quinto, un hombre agonizante puede contemplar verdaderamente la vaciedad de su vida por primera vez. Pero hasta en las acciones dinámicas encontramos una diferencia relacionada con la magnitud, porque en todos los cuentos, menos en el último, se trata de cambios menores, no en el sentido de que no sean importantes o de que sus consecuencias no sean serias y de largo alcance, sino más bien en el sentido de que ellas ponen en juego y requieren para su representación sólo una fase de la vida de los protagonistas. Así que un cambio menor requerirá normalmente de menos espacio que un cambio mayor.

También aquí puede haber una correlación general entre la «inclusividad» o dimensión de la historia y la magnitud de la acción, porque los cambios menores no implicarán sino un episodio, mientras que los mayores requerirán de una trama completa. En este sentido, «Ilych» tiene más en común con *Great Expectations* que con los otros relatos que acabamos de mencionar. En efecto, llega a cubrir más aspectos de la vida de su protagonista que una novela de Dickens. Algunos episodios son estáticos y otros dinámicos, pero las

tramas tienden casi siempre a ser dinámicas. Y una de las diferencias entre la trama de un cuento y la de una novela no tiene que ser, como veremos más adelante, una diferencia en el tamaño intrínseco de sus acciones, sino más bien en la manera como estas acciones son representadas. En este sentido, «Ilych» está por supuesto mucho más cerca en su extensión de un cuento que de una novela.

Por otra parte, no hay ninguna razón para que una acción que cubre varios episodios no pueda implicar sólo un cambio menor. Así que tenemos que distinguir, sobre la base de su «inclusividad», tramas mayores y menores (y supongo que un episodio puede tratar sobre un cambio mayor, pero no creo que esto sea probable). Fitzgerald apunta hacia esta dirección cuando narra las experiencias de Dexter Green en «Winter Dreams»: «Es de una de esas negativas (esas misteriosas prohibiciones que la vida prohíja) y no de su carrera en conjunto que se ocupa la historia». Y de nuevo, hacia el final de la historia, expresa: «Esta historia, recuerden, no es una biografía, aunque muchas cosas se entrometan en ella que nada tienen que ver con aquellos sueños que tenía de joven. Ya casi no tenemos relación con ellos ni con él ahora». Fitzgerald está diciendo, en efecto, que esta historia en particular encuentra su unidad cuando desarrolla tan sólo aquellos episodios requeridos para mostrar al lector las causas de la pasión de Dexter por Judy Jones y su posterior desilusión de ella y de las posibilidades juveniles que ella representa para él, y que las restantes experiencias de Dexter (probablemente sus aventuras de negocios y cosas por el estilo) no son particularmente relevantes para ello. Se ha guiado principalmente, en consecuencia, por su elección original en lo referente a dónde comenzar y terminar, y a cuánto incluir y omitir. Y es esta limitación concerniente a qué aspectos del protagonistas son relevantes para un determinado cambio lo que cuenta para la brevedad de un relato.

La acción de *The Great Gatsby*, en contraste, a pesar de ser notablemente similar en líneas generales, porque trata acerca de la vida entera de Gatsby, es una trama mayor. Es decir, que la obsesión de Gatsby con Daisy y lo que ella representa para él, consume todos los aspectos de su desarrollo y de hecho le cuesta al final la vida misma. La desilusión de Gatsby, por tanto, no puede entenderse sino en el conjunto de su vida y es por ello que su historia es más larga de contar que la de Dexter. Haber añadido los otros intereses

como haber omitido los de Gatsby de *The Great Gatsby*: en el primer caso, habrían resultado irrelevantes, mientras que en el segundo habrían producido una falta de claridad. Es cierto, algunos críticos de la novela han argumentado que es demasiado corta aún para producir el requerido sentido de necesidad o probabilidad en el lector, pero eso es otro asunto (Una queja más bien diferente ha sido expresada contra *For Whom the Bell Tolls*, que para algunos críticos es demasiado larga en relación con el tamaño de su acción).

Hay una segunda diferencia en cuanto a la magnitud entre las acciones dinámicas que se relacionan con la que acabamos de mencionar entre cambios mayores y menores. Un cambio simple hace pasar al protagonista gradualmente de un estado a otro de manera definitiva, y ya que pone en juego una única línea de causalidad, requiere de esta manera de una acción más breve que la de un cambio complejo. Este último, por contraste, hace pasar al protagonista de un estado a otro y luego a un tercer estado opuesto al segundo, y por ello necesita poner en juego varias líneas de causalidad. El primero, al tener menos partes, puede ser contado en un espacio menor.

Todas las acciones dinámicas revisadas hasta ahora, son ejemplos del tipo complejo de cambio, mientras «An Outpost of Progress», de Conrad, ilustra el cambio simple. Los rasgos morales de Kayers y Carlier, débiles y vacíos desde el comienzo, se deterioran abrupta e irreversiblemente cuando son sometidos a la ácida prueba de un contacto íntimo y prolongado «con el más puro e incontrolado salvajismo» en el corazón de Africa. Si un cuento puede tratar sobre el desarrollo de un personaje, también puede hacerlo, aparentemente, sobre su degeneración. Es interesante contrastar este cuento con «The Heart of Darkness», porque allí Conrad se enfrenta a la labor mucho más difícil de hacer de Kurtz un paradigma de moralidad antes de rendirlo al abismo. A la vez, consigue en esta obra resultados más vívidos, porque si la caída de Kayers y Carlier es más probable, en la misma medida es menos interesante. La segunda historia, sin embargo, es casi tres veces más larga que la primera (la gran longitud de «The Heart of Darkness», por cierto, puede también ser explicada teniendo en cuenta el carácter «rumiante» de su narrador, un asunto sobre el que volveremos más adelante).

Así pues, al requerir de un «hacer» más prolongado, la acción dinámica tiende a ser más larga que la estática. Un cambio fundamental —debido a que incluye por fuerza un mayor número de aspec-

tos de la vida del protagonista— tiende a ser más largo que un cambio circunstancial. Y un cambio complejo, al incluir más elementos, tiende a ser más largo que uno simple. Pero nuestras premisas deben ser matizadas sin cesar a cada estadio porque, como veremos, estamos tratando con un conjunto de variables independientes. Un relato que debería ser largo por una razón, puede en definitiva resultar corto por otra; un relato que trate sobre un cambio fundamental, por ejemplo, que debería resultar más largo que uno referido a un cambio circunstancial, en iguales condiciones, puede en definitiva terminar siendo más corto, al variar tales condiciones.

De manera que un cuento puede ser breve porque su acción sea, por naturaleza, reducida. Pero, como se ha indicado ya, puede también comprender una acción más extensa y no dejar de ser breve. Es decir, que si un escritor ha decidido mostrar una trama entera, aún tiene en sus manos la elección de la manera de hacerlo. Y en esto será guiado por su deseo de elevar al máximo la vivacidad de su efecto por una parte, y por otra, el logro de ese efecto con la mayor economía de medios. Para comenzar, él puede decidir que a pesar de que una determinada parte de su trama es pertinente, sea mejor omitirla y dejar que sea inferida por el lector.

Ya que este asunto de la selección sólo puede ser discutido en términos de qué tanto de la acción entera es presentado ante los ojos del lector y ya que hemos definido «acción entera» sólo de manera muy general, se impone una pausa suficientemente larga para aclarar aquí nuestros conceptos. Una acción entera es, como hemos visto, una acción de una cierta magnitud —ya sea una elocución, una escena, un episodio o una trama— capaz de contener todo aquello que sea relevante para hacer que el protagonista atraviese por las etapas probables o necesarias que lo conduzcan desde el principio, a través del medio y hasta el final de una situación determinada.

La cuestión que examinamos ahora tiene que ver con cuántas de estas partes son en realidad mostradas al lector y cuántas son meramente aludidas o dejadas para que él las infiera. En el relato «Flight», de Steinbeck, por ejemplo, un muchacho joven y sin experiencia visita por primera vez una ciudad y se ve forzado a probar su hombría hasta el punto de enfrentar la muerte con valentía. En el cuento mismo, sin embargo, Steinbeck decide elidir por completo el viaje del muchacho a Monterrey, incluyéndolo en el relato sólo más tarde y de manera indirecta, cuando el protagonista regresa y

cuenta a su madre lo sucedido allá antes de su regreso a las montañas. Estamos ante una acción compleja y dinámica: ¿cuáles son las partes que deben estar presentes en el cuento para que tal acción logre el efecto que le es propio?

Un cambio complejo implica hacer pasar al protagonista de un estado a otro por medio de una transformación. Por tanto, lo que se requiere para que la acción sea comprensible y verosímil es: 1) una causa motivadora que ubique al personaje en su primer estado; 2) una acción de tipo antitrama [counterplot] que represente las consecuencias de aquel estado; 3) una acción incitadora, que servirá para sacarlo de la antitrama e impulsarlo al estado contrario; 4) una acción progresiva, capaz de representarlo en el proceso de cambio; y 5) una culminación, donde el proceso se complete[3]. Un cambio simple, como hemos visto, implica hacer pasar al protagonista de un estado a otro, sin vueltas atrás, y por tanto únicamente requiere las últimas tres de las partes señaladas arriba. Principios similares en lo que respecta a la selección pueden ser aplicados a las acciones estáticas en lo referente a los estados y las causas relevantes que ellos deban incluir.

Veamos ahora cómo funciona este esquema en el relato «Flight»: 1) el muchacho es enviado a Monterrey por medicinas para su madre; 2) él luce el sombrero y la silla de montar de su padre, presumiendo de su reciente hombría y en Monterrey bebe demasiado vino y termina envuelto en una riña; 3) en ella mata a su adversario y debe enfrentar como hombre las consecuencias o correr y esconderse «como una gallina»; 4) vuelve a casa, cuenta a su madre lo sucedido, se prepara para el viaje y por cuatro días sufre indecibles adversidades en las montañas; y 5) finalmente muere con honor al enfrentar a sus perseguidores y aceptar la venganza que vienen a infligirle. La mayor parte de las secciones dos y tres son omitidas. ¿Por qué?

Podemos responder, en primer lugar, que debido a que muy probablemente el protagonista contaría en todo caso a su madre lo sucedido, Steinbeck actúa simplemente movido por el interés de evitar repeticiones y lograr economía narrativa. Esta es, sin embargo, una explicación algo mecánica, aunque bastante pertinente en sí misma. Más importante aún como hipótesis explicativa es aquella según la cual Steinbeck se propuso dejar en nosotros, a medida que se desarrolla su historia, sentimientos mezclados de compasión y admira-

ción por este muchacho: compasión por su sufrimiento y su muerte y admiración por la manera noble como sufre y muere. Si éste fuera el caso, podríamos inferir además que él excluyó la mayor parte de la acción de tipo antitrama [counterplot] y el incidente motivante porque, en su esfuerzo por despertar nuestras simpatías, quiso conscientemente evitar mostrarnos a su protagonista actuando de manera torpe, irreflexiva y fatal. Al omitir estos fragmentos de la historia, logra también impresionarnos más vivamente con el impactante contraste entre inmadurez y madurez en el comportamiento del protagonista desde que sale en la mañana hasta que regresa en la noche. Queda así libre para concentrar la mayor parte de la atención del lector sobre el sufrimiento y la nobleza del muchacho, en lugar de hacerlo sobre su imprudencia e inmadurez. Sin embargo, aún es necesario que *sepamos* lo que ocurrió en Monterrey, por qué el muchacho huye a las montañas y cuáles antecedentes nos permiten entender estos eventos. Todo esto lo logramos mediante la narración que el muchacho hace a su madre, y el mero hecho de que lo haga sin dudas ni intentos de evasión es un signo de verdadera hombría. Ha sido insultado y mata antes de saber lo que está haciendo. De esta forma, su muerte final resulta a la vez aceptable y admirable.

Un instructivo contraste con la sabiduría narrativa de Steinbeck en esta materia lo encontramos en la adaptación de este cuento para la televisión, que tuve la oportunidad de ver hace tiempo. Frente a problemas técnicos enteramente diferentes, el guionista trató de alargar su texto para televisión, no sólo incluyendo aquellas partes de la acción que eran omitidas en la versión original, sino también elaborándolas y expandiéndolas. El muchacho aparecía en Monterrey —se trataba de una fiesta y él se había enredado con una muchacha— y vemos cómo es insultado y cómo mata al adversario. La fiesta permitía la inserción (intrusión sería mejor decir) de algunas danzas pintorescas, así como de algunos ingredientes de interés romántico. La pelea en sí misma fue manejada tan honestamente como era posible, pero aun así, las limitaciones del medio no pudieron evitar la utilización del detestable recurso de mostrar al muchacho hablándose a sí mismo en medio de su sufrimiento, ya que estaba por supuesto solo y el narrador ficcional no podía realizar allí su función. El resultado era —por decir lo menos— la distracción: los únicos fragmentos realmente relevantes terminaban siendo el insulto y la

muerte, ya que los bailes y la muchacha, a pesar de que eran colocados como causa de aquel insulto, carecían al final de toda importancia en comparación con el resto de la historia. Más aún, respecto de las partes culminantes, era difícil despertar nuestras simpatías ante el sufrimiento y la muerte del muchacho después de haber visto cómo derramaba la sangre de otro. Tal vez por la brevedad de la versión original y por su correspondiente dependencia de la flexibilidad narrativa, una versión dramatizada de «Flight» estaba desde un comienzo condenada al fracaso.

Lo que quiero dejar aquí claro es que un cuento puede ser breve, no porque su acción sea corta por naturaleza, sino más bien debido a que el autor ha elegido —al trabajar sobre la base de un episodio o una trama entera— omitir algunas de sus partes. En otras palabras, una acción puede ser extensa en tamaño y sin embargo ser contada en forma breve, porque no toda ella resulta presente. Estos vacíos de lo omitido pueden encontrarse al comienzo de la acción, a lo largo de su desarrollo, al final o en una combinación de ellos. A la inversa, una historia puede ser contada de manera más extensa porque se incluyan en ella partes que no son relevantes.

Una vez que el escritor ha decidido, entre las partes que son relevantes, las que va a incluir, se le presenta como segunda opción la escala en la cual las representará. Es decir, que una acción determinada puede ser contada de manera más extensa al expandir sus partes o más breve al contraerlas. Lo que esto implica es que todas las cosas que en realidad «ocurren» o son presentadas en una determinada escena —tales como el diálogo, el soliloquio, los gestos, los movimientos, la vestimenta y el entorno físico— pueden ser desarrolladas por el autor paso a paso o más bien sintetizadas, destacando sólo los aspectos de mayor relieve. La escala reducida abstrae retrospectivamente a partir del evento central lo que es necesario para que la historia se desarrolle y lo presenta de manera condensada; la escala expandida, en contraste, trata de dar la impresión de que una totalidad es presentada de manera directa y detallada a medida que los acontecimientos tienen lugar. La escala reducida tiende a cubrir la acción de un extenso período en un espacio relativamente breve, mientras que la escala expandida tiende a cubrir la acción de un período corto en un espacio relativamente largo. Y todo eso es, por supuesto, una cuestión de grado.

La flexibilidad, sin embargo es una de las primeras virtudes de la ficción, y la mayor parte de los relatos, sean largos o cortos, varían la escala de su presentación de acuerdo al efecto pretendido. Aquí, como antes, la economía y la vivacidad son los principios correlativos que guían al escritor, pero ahora el principio de la proporción entra también en juego. Aquellas partes de la acción que son más importantes —y esto, por supuesto, estará relacionado en cada caso con el efecto pretendido— deben ser naturalmente enfatizadas por medio de una representación expandida, y las menos importantes deben ser condensadas.

A pesar de que la cantidad de tiempo ficcional cubierto en la acción no tiene, como veremos, una conexión necesaria con la extensión de su tratamiento, podremos decir que hay una correlación general y que un escritor que se ocupe de acciones ocurridas en períodos pequeños, normalmente escogerá, para trabajar, las magnitudes menores de la ficción. La regla de la economía indica al escritor que, si la sustancia de su historia tiene lugar en el período de una hora, entonces una única escena le bastará. De igual manera, si se trata de una acción de varias horas, días o semanas, necesitará más bien un episodio; y si se trata de meses o de años, entonces requerirá de una trama entera. El *Ulysses* de Joyce, sin embargo, invierte esta correlación al expandir un solo día hasta la dimensión de una novela, compuesta de muchos episodios, lo que enfatiza una vez más que estamos trabajando con un conjunto de variables independientes.

«Death of Ivan Ilych», de Tolstoi, por el contrario, es el mejor ejemplo de una trama entera y de gran tamaño condensada hasta la dimensión de un cuento, aunque se trate de uno largo. Contiene doce secciones numeradas, de variadas extensiones y, con algunos retrocesos eventuales, hace al protagonista recorrer todo el camino, desde la infancia hasta su muerte en la edad madura, incluyendo la época escolar, el noviazgo, el matrimonio, la vida profesional y los hijos. La acción completa culmina cuando Iván se da cuenta por primera y última vez, mientras agoniza, de la realidad de la muerte y por consecuencia de la vaciedad de su vida hasta ese momento. Es obvio que para que este cambio impacte al lector por su propia fuerza e inteligibilidad, toda la vida de Iván debe ser representada. Es decir, que el impacto de este descubrimiento de Iván depende, para ser efectivo, del conocimiento de cómo ha vivido su vida pre-

Pero «Iván Ilych» es (relativamente) corto porque a pesar de que la trama entera es mostrada, lo es, en gran parte, en escala reducida. De manera semejante, el *Ulysses*, a pesar de que cubre un período muchísimo menor, es mucho más largo porque su acción está (aparentemente) expandida hasta el último detalle.

La economía, no obstante, sigue siendo el principio general en estos casos. A pesar de que toda la vida de Iván debe ser mostrada, se trata de un personaje tan repetitivo y vacío (éste es precisamente el punto, por supuesto) que haberla desarrollado a escala completa hubiera aburrido a muerte al lector. Tolstoi, sin embargo, representa de hecho en escala expandida las partes más importantes de esa trama. También Joyce hizo lo que debía hacer para lograr su efecto, aunque se trate de una acción radicalmente diferente. Ya que su obra pone de manifiesto el contraste irónico entre lo que el hombre es y lo que podría ser, es precisamente la pobreza y trivialidad de la vida diaria lo que debe ser enfatizado por Joyce. La consecuencia es, por tanto, que una expansión casi infinita contribuye al propósito de Joyce, pero impediría por completo el logro del de Tolstoi.

Otro ilustrativo contraste entre dos extremos se encuentra al comparar «Iván Ilych», que utiliza como hemos visto un alto grado de contracción, y «White Elephants», que es casi tan largo como una sola escena dramática entre dos personajes que durara unos treinta minutos. Y para este momento la razón de la diferencia debería estar clara. Tolstoi tiene que mostrar una acción larga, pero la mayor parte de ella es sólo importante en función de unas pocas escenas finales. Hemingway, por el contrario, sólo tiene una escena que mostrar, y sin duda lo hace. Así que un cuento puede ser breve aunque comprenda una acción extensa porque la mayor parte de esta acción resulta mejor representada en escala restringida.

Para terminar, podemos considerar cómo se relaciona la cuestión del punto de vista con el problema de la extensión[4]. Si un escritor decide, por ejemplo, emplear un narrador de omnisciencia completa, las consecuencias serán numerosas. Este narrador podrá hacer comentarios, como en *Tom Jones* o *War and Peace*, y esto, por supuesto, añadirá un volumen considerable a la obra. Un narrador omnisciente puede también analizar los motivos y estados de ánimo de los personajes con cierto detalle y tales comentarios también aumentarán el volumen de la obra. Es por esto que «Disorder and Early Sorrow», de Mann, parece a primera vista cubrir mucho más

de lo que en realidad abarca cuando se mira en detalle: a pesar de que se toma unas dos horas de lectura, sólo incluye en realidad una acción que se desarrolla durante la tarde y la noche de un día. Y esto, por supuesto, porque la acción nos es mostrada a través de una pantalla de exposición y comentario referida a los estados de ánimo del catedrático. Y aunque como consecuencia la acción externa en sí misma rara vez nos sea mostrada de manera directa y en una escala expandida, el relato —a pesar de que narra una historia corta— resulta extenso en proporción al tiempo cubierto por esa acción.

La omnisciencia implica, por otra parte, aspectos que favorecen a la brevedad. Un narrador que existe y está situado por encima de la acción misma estará en capacidad de ejercer, podría decirse, amplios poderes discrecionales en materia de escala y de selección. Como no está atado por lazos «mortales» puede manipular su material a voluntad. Así que puede cambiar el foco de la acción en tiempo y lugar y, más importante aún para el asunto que nos concierne, puede omitir o resumir partes de la acción que no ameritan un tratamiento más explícito y detallado. A la larga, entonces, la omnisciencia se caracteriza por su flexibilidad y se encuentra tan a gusto en la novela como en el cuento.

Un narrador personaje puede también prestarse para el comentario y la especulación, como en «Heart of Darkness», de Marlowe, y también esto puede abultar el texto de la obra. De igual manera, el punto de vista dramatizado, al estar relacionado por definición con una escala expandida, como en la escena teatral, tiende a la mayor extensión. Así que a un autor que elija el método dramatizado para un cuento le será más recomendable, desde un principio, decidirse por una acción de dimensión pequeña, o —si escogiera una más extensa— deberá omitir algunas de sus partes.

En síntesis, un cuento puede ser breve porque su acción sea breve por naturaleza; o porque su acción, siendo extensa, resulte reducida en su extensión por medio de los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista. Nadie puede decir de antemano que la razón de la brevedad de un cuento esté en el número de palabras que tenga o en que tenga mayor unidad o en que se enfoque predominantemente sobre la culminación y no sobre el desarrollo. Todo lo que podemos hacer al reconocer su brevedad es preguntarnos cómo y por qué, conservando simultáneamente balanceadas en nuestra mente las alternativas de respuesta a estas preguntas y sus posibles combinaciones. Entonces podremos lograr una mayor comprensión y por tanto un mayor aprecio de las cualidades artísticas específicas de este arte del cuento, tan particular y espléndido, como poco apreciado por muchos.

Traducción de *Carlos Pacheco*.

NOTAS

[1] Véase: R. S. Crane: «The concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*». *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Editado por R. S. Crane. Chicago, 1952, pp. 616-647; y Theodore A. Stroud: «A Critical Approach to the Short Story». *Journal of General Education*, IX. 1956, pp. 91-100. El presente artículo puede ser leído paralelamente al de Stroud.

[2] Véase: «An Outline of Poetic Theory». *Critics and Criticism*, Loc. cit. pp. 546-466, especialmente p. 560.

[3] Términos y conceptos similares son usados por Paul Goodman en su *Structure of Literature* (Chicago, 1954), un libro a la vez brillante y desconcertante, que conocí después de haber llegado a mi propia posición de manera independiente.

[4] Para un análisis completo de las variantes de este recurso, véase mi artículo «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept»: *PMLA, LXX, 1955, pp. 1.160-1.184.*

HACIA UNA TEORÍA DEL CUENTO

Carlos Mastrángelo

La reflexión acerca de los rasgos fundamentales del cuento moderno centra la atención del crítico e historiador literario argentino Carlos Mastrángelo y lo mueve a proponer una serie de sugestivos planteamientos en uno de los capítulos de su libro El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su Historia, Teoría y Práctica, *publicado en Buenos Aires en 1963.*

I. SE HA DICHO que en América vivimos la hora del cuento. Es evidente que, tanto la bibliografía sobre el cuento en sí como la del estudio de su forma, su estructura y su técnica, han crecido notablemente en estos últimos años. En Hispanoamérica, y muy particularmente en la Argentina, este abundante material literario trae aparejado un mayor respeto y una mayor preocupación por esta expresión narrativa[1]. Simultáneamente, y como consecuencia lógica, el cuento está adquiriendo una jerarquía artística que nunca tuvo. Esta real valoración existe hoy en la mayoría de los escritores, y está invadiendo las buenas preceptivas literarias, los diccionarios puestos al día, las enciclopedias modernas, y hasta las aulas de la enseñanza secundaria y universitaria. El actual concepto sobre el cuento moderno solamente cabía, hace poco más de un siglo, en la cabeza de unos pocos narradores que oscilaban entre la lucidez del genio y el fervor de los obsesos o los alucinados.

No obstante, pese al tiempo transcurrido, o acaso precisamente debido al poco tiempo transcurrido (ya que en esta época nace con Poe el cuento moderno), la bibliografía tocante a su estudio adolece de lagunas y es muy despareja en cuanto a sus méritos. Tal bibliografía

es, sobre todo, endeble en lo que respecta a la importancia de los puntos que se enfocan. Así, parecé imposible o apresurado por ahora elaborar una *teoría del cuento*, a pesar de que en este sentido se han publicado ensayos serios y medulosos. Y quizá se deba a esta situación el hecho de que aún existen novelistas, y hasta cuentistas, que niegan al cuento la jerarquía que posee, no reconociendo diferencias fundamentales entre la novela y el cuento. Hay varios factores que concurren a crear esta posición mental errónea, relacionada con una confusión tal vez más aparente que real. Uno de estos factores es que entre ambas formas hay otras —en primer término, el relato— que conforman algo así como un puente o una isla entre las dos márgenes. Y estas márgenes aparecen por este motivo menos distantes, menos divergentes, menos diferenciadas entre sí.

Pero la existencia de esa cosa híbrida que es el relato, su naturaleza casi uniforme, si bien es un obstáculo para la aclaración del problema, estimula por eso mismo la curiosidad del verdadero estudioso. Y, por otra parte, como el relato contiene en su estructura elementos que se parecen o corresponden a la novela y elementos que lo identifican con el cuento, fuerza a una mayor sutilización del análisis. En última instancia, esto redunda en beneficio del investigador y de su teoría esclarecedora. Lo que en un comienzo se presenta como un estorbo, no tarda en convertirse en una ventaja. Porque, al separar tales elementos y clasificarlos, se evidencia su diversa índole y se demuestra la posibilidad de una división más precisa entre cuento y novela. Netamente ni tronco, ni rama, ni árbol, el relato va señalando que la novela puede ser un árbol auténtico y completo, y el cuento su parte más bella, más íntima o más recóndita: flor o fruto, semilla o raíz. (Aunque más que una imagen de la realidad, esta analogía —en el fondo discutible— es un camino que nos puede conducir a esa realidad.)

Ahora bien: una imaginaria línea divisoria entre estas tres expresiones literarias es puramente teórica, y en la realidad puede presentarse turbia, borrosa o punto menos que invisible. Entonces suele resultar operoso y, en ocasiones, poco posible una exacta clasificación. Pero esto está muy lejos de significar que es imposible una explicación o una teoría del cuento. Y porque estamos convencidos de lo contrario, es por lo que insistimos en algunos conceptos básicos para su reconocimiento, identificación y definición.

II. El cuento empieza moviéndose. Nace caminando y no se detiene hasta su final. Es todo vitalidad, emoción y movimiento. Por eso no es adecuado hablar de la *anatomía del cuento*, y sí de su *fisiología*, como no podemos hablar de la *anatomía* del viento, del torrente o del movimiento mismo, ni siquiera metafóricamente. Es factible una imagen estática del mar, pero no del agua que se despeña. Y es este movimiento, este fluir constante, esta vida permanente, lo que hace que el cuento sea gustado por niños y adultos, incultos y versados, de todos los países y en todos los tiempos.

El cuento, que nació oralmente, sigue conservando hoy, al cabo de varios milenios, sus dos caracteres esenciales: su *unilinealidad*, es decir, su *espina dorsal, única e indivisible*, y su *unidad de asunto*. Son las dos primeras leyes estructurales que lo apartan y lo alejan de la novela.

Una novela —cuanto más si es extensa— admite cualquier planeamiento, cualquier conformación, cualquier objetivo que se le ocurra al novelista. Tal es su amplitud, su diversidad, su «cosmopolitismo literario» podríamos decir. Debido a estas razones, en una novela es imposible esa perfección que puede lograrse en un cuento. Por su pequeñez espacio-temporal, éste no sólo admite sino que exige precisión, armonía y exactitud. Lo principal en él es el *suceso* y *adónde* nos conduce. Suceso único y hermético, sin ningún intersticio que permita penetrar la menor partícula del mundo real o que no sea del presentado por el cuentista y que, simultáneamente, no permita la menor distracción del lector. Este se halla, de pronto, prisionero en una estrecha celda completamente oscura y tan desmantelada que no puede prestar atención más que a las mágicas palabras que a sus oídos o a su corazón le dicta o le sugiere ese mago invisible que se ha apoderado de él. ¡Y pobre del cuentista que tolere que la más insignificante ventana o mirilla o agujero en la pared distraiga a su prisionero, o que éste se fugue de la celda!

Precisamente esta posible y necesaria perfección del cuento es lo que hace más ardua su elaboración que la de la novela, aunque parezca lo contrario. Fácil es advertir dónde está la falla de su funcionamiento, en qué punto está alterada su fisiología, cuando esta alteración existe.

La *unilinealidad* del cuento y su *unidad de asunto*, a menudo olvidadas, nos llevan a otra ley de esta especie del género narrativo, más

olvidada aún por los ensayistas: su *unidad funcional*, su *armonía vital*, o como quiera llamársele.

III. Tal *unidad funcional* tiene dos fines primordiales: 1) canalizar el interés o la emoción, *entubando* la mente del lector (ya que el cuento es un túnel, un sendero libre de malezas y otros obstáculos), y 2) concentrar este interés o emoción al final del suceso narrado, haciéndola estallar o desvanecer tan radical y oportunamente (verdadero orgasmo psíquico) que el cuento lo ultime el mismo lector, sin previa *advertencia* ni *presencia* del cuentista.

Esta centralizada *unidad funcional* puede ser disimulada, prescindida o imperfecta en la novela. Novelas abundan a las que se les puede desgajar fragmentos y diálogos, capítulos y hasta personajes. Y no pierden nada con ello, cuando no ganan en belleza e interés. Pues una novela es como el cuerpo humano, que puede sufrir la mutilación de uno o todos sus miembros, e inclusive la extirpación de un órgano importante como un riñón o un pulmón. Más todavía: la vida misma de ese cuerpo puede depender de semejante acto quirúrgico. Esto es irrealizable en un cuento auténtico, que en su perfecta *unidad funcional*, más que a un organismo vivo completo se asemeja a algo más pequeño y a la vez más delicado y vital: tal un cerebro o un corazón. Por eso una mutilación o cualquier otra «intervención quirúrgica» a un cuento es sobremanera dificultosa y frecuentemente imposible. Como una operación a cualquiera de los dos últimos órganos citados: siempre peligrosa y a veces fatal.

Tan importante es esta *unidad funcional*, que la primera frase sugerente de la primera idea o emoción del lector sigue *funcionando* y *trascendiendo* en éste hasta después de leer la última línea. Y es que la euritmia vital del cuento, su dinámica fisiológica, obliga a que su última palabra termine por unirse a la inaugural, completando y cerrando, emocional o conceptualmente, el círculo o ciclo inherente a esta forma literaria. Merced a esta hábil frase primera, ningún lector abandona la lectura. Y quiéralo o no, consciente o inconscientemente, es ya un esclavo del texto (como el autor lo es de su plan premeditado) hasta que el desenlace lo devuelve a la vida real.

La vida y la salud de un organismo vivo dependen de su *unidad funcional*. En un símil que creemos si no exacto al menos oportuno, esta *unidad funcional* tiene en nuestro caso el ambivalente objetivo

de ir acumulando interés o emoción progresivamente y concentrarlos al máximo en el último instante.

IV. Todo lo expuesto nos conduce a otro ramal: el cuento necesita un asunto o tema unívoco, no siempre apto para la novela o el relato. La naturaleza o índole del tema o asunto es secundaria y está subordinada al temperamento o preferencias del escritor. Pero no deja de tener su importancia. El cuento es una producción comprometida y con gran presión intelectual o emocional. Y es conveniente tener en cuenta que por mucho que el autor se esfuerce es imposible meter un océano en un dedal; dedal que, por otra parte, puede encerrar hasta un momento determinado —y valga la hipérbole— una energía comparable a la atómica. De modo que, en líneas generales, a una *forma determinada* corresponde un *tema determinado* también. Tema único, circunscrito, concreto. Las crisis son los hechos que más se ajustan a la brevedad, violencia o problemática de estas ficciones. Crisis individuales, sociales, históricas, universales y especialmente las muy dramáticas. En pocas palabras: las horas decisivas cuya culminación es rápida e ineludible y, a menudo, inexorable, y que colocan al hombre frente a sí mismo, frente al destino, frente a la adversidad, frente a la muerte, frente a cualquier cataclismo personal o colectivo.

V. El cuento requiere, asimismo, una *pureza de elementos* que no necesitan otras expresiones narrativas. *Pureza de elementos*, en el sentido de todo aquello imprescindible a los fines que se propuso el autor. Son frecuentes las narraciones que constituyen un verdadero matorral de hechos, incidencias, interferencias y hasta personajes que estorban al cuento en sí y que distinguen a éste del relato, ya que la novela presenta otros caracteres diferenciales. Esto ocurre a menudo cuando se refieren sucesos vividos por su propio autor. Tales episodios, al «regresar» a la mente del que narra, confirman una realidad, creándole simultáneamente a éste una grave problemática cuentística: ¿cuáles le serán indispensables, cuáles tal vez útiles y cuáles obstaculizarán su designio artístico?

El cuento —invención perfecta— es *creado por su autor*. En el abismal y maravilloso laboratorio de su cerebro, y en misteriosa combinación del consciente con el inconsciente, el cuentista va recordando e inventando, seleccionando y recibiendo en su mente *sólo lo que él*

necesita. A la inversa del relatador, que generalmente se ajusta a la realidad, el cuentista ajusta la realidad a sí mismo, cuando le puede ser útil. Por esto un cuento nada tiene que ver con la realidad propiamente dicha (aunque nos impresione más que un hecho que está acaeciendo ante nuestros propios ojos) y en cambio la mayoría de los relatos y muchos capítulos de novelas no son más que recuerdos o vivencias, y su autor un simple cronista con más o menos ingenio.

VI. El cuento perfecto es concluido simultáneamente por el lector y el autor. Si acontece lo contrario es porque algo fracasa. Esto último suele ocurrir cuando el autor apresura el final, adelantándose al ritmo del lector y del cuento mismo. Y, con mucha más frecuencia, cuando lo dilata con alguna advertencia, explicación o rebuscando un corte definitivo. Porque en el cuento marchan unidos el que narra y el que lee, a un ritmo cada vez más acelerado, y hacia una meta a la que deben llegar al mismo tiempo.

El lector de una novela puede ser *arrastrado* o *tironeado* por el autor. Este puede darse el lujo de adelantarse al leyente, de sumergírsele o elevarse de tal modo que el lector lo pierda de vista por un instante. El lector, por su parte, puede darse el gusto o sufrir el *accidente de distraerse* y perder el hilo un momento que puede significar todo un capítulo. No por eso dejará de leer la novela y no por eso dejará de agradarle o interesarle. Esta marcha paralela entre creador y destinatario puede ser —y a menudo es— irregular, arrítmica, intermitente, ajustándose sólo en las partes culminantes (por su importancia o por la que le atribuya el lector).

En el cuento, este ajuste entre el escritor y su lector ha de iniciarse en la primera línea y finalizar en la última. Ahora bien: cuando no se produce este sincronismo (especialmente en las líneas finales) ¿dónde está la falla: en el lector o en el autor? Generalmente el que yerra es el cuentista. Además, él debe servir al lector, y no a la inversa. Repetimos que este sincronismo ha de ser exacto en el instante último, pero a la vez existir durante todo el desarrollo del suceso. Mas es necesaria otra condición para que esto sea posible, y es el estilo[2].

VII. Sin un estilo sencillo y universal es imposible esta suerte de identificación entre creador y lector. Pero el logro de este estilo, sin caer en lo trivial o chabacano, es ascender un pináculo erizado

de tropiezos. Y aquí merece un párrafo la originalidad. Faltando originalidad —tanto en el asunto como en la forma— no es posible esa *magia* necesaria en el cuento. Pero así como la sencillez suele estar a un paso de la vulgaridad, la originalidad tiene, a su vez, una enemiga temible y cercana: la extravagancia[3], con la que tampoco se consigue el *encantamiento* del lector.

Se trata, por otra parte, de un modo y de un ritmo menos naturales y fisiológicos que los de la novela. En ésta el estilo es el propio novelista, y ha de surgir con la espontaneidad y naturalidad de sus ideas, sus sentimientos y su manera de ser. Lo que frecuentemente logra el narrador de largo aliento en una página lo obtiene el cuentista en una sola línea condensada y fascinante, como tantas veces lo hemos comprobado en Horacio Quiroga y en Jorge Luis Borges. Pero que esto sirva meramente como punto de referencia. Porque la emoción o el placer que persigue la novela es casi siempre distinto del concentrado efecto al que apunta certeramente el cuento. A esto se debe que tanto una como otra forma reclaman asuntos que se adapten a ella.

Así, el cuentista dispone de menos libertad que el novelista. Piensa continuamente, hasta la obsesión, que el menor detalle negativo puede *desviarlo* de la línea del efecto que persigue, empañar este efecto, o disminuir su calidad o intensidad. Obra en función de cuentista y no de novelista, con más contracción y menos naturalidad. Por eso le es más fácil y más cómodo al escritor nadar y desplazarse en los anchos mares de la novela que en el estrecho y torrentoso cauce del cuento. Y por eso, también, como expresión documental es mucho más fiel a la realidad la novela que el cuento, puesto que lo que el cuentista intenta es una emoción peculiar muy distinta del «espejo de la vida o de la sociedad», que generalmente procura la novela.

El cuentista genuino no se estanca en las palabras ni se solaza con ellas. Hace olvidar al lector que está leyendo. Condición *sine qua non*, además, para conseguir ese perfecto sincronismo, ya analizado, entre autor y lector.

VIII. Hemos dejado para el final lo más importante y lo más difícil de este tipo de ficción, que es, precisamente, su final: *objetivo supremo del cuento*. Toda la elaboración del mismo reside, desde su comienzo, en ir preparando su terminación. Para obtener este máximo efecto último, el cuentista ha de maniobrar como un exce-

lente prestidigitador, cuyos «trucos», completamente ocultos, impidan que el lector advierta adónde lo están llevando. Pues si sucede lo contrario éste habrá llegado (intuyendo o sospechando) a este *objetivo final* antes que el cuentista. El fracaso resulta entonces rotundo. Y lo arduo es exactamente eso: que la conclusión no sea presentida por el destinatario de la obra, ni tampoco resulte descabellada, por extraño o fantástico que sea el tema.

«Hubiera deseado seguir leyendo». Esta expresión de un lector, al finalizar una novela, suele ser un elogio —y a veces grande— para el novelista. Pero esta misma expresión, al concluir un cuento, es generalmente todo lo contrario para el cuentista. No tiene razón de ser. Significa que carece la narración de esa clausura hermética tan cara de la forma que nos ocupa. El momento culminante de un cuento coincide con su propia muerte, es decir, su terminación. Su punto final ha de ser precisamente eso: *su punto final.*

NOTAS

[1] Solamente en la Argentina se publicaron desde el año 1959 hasta hoy por lo menos veinte intentos de aproximación al cuento y a su definición, en forma de libro o folleto, sin contar los innumerables artículos aparecidos en diarios y revistas.

[2] Como se verá en el capítulo XXIV: *El cuento argentino de vanguardia*, este sincronismo ha sido alterado, destruido y más de una vez eliminado en algunos cuentos de vanguardia. Pero como se trata de un factor en que intervienen mucho lo subjetivo y la capacidad y rapidez comprensiva de cada lector, no es posible afirmar nada absoluto o definitivo en este sentido.

[3] La exasperación por ser original es muy frecuente en nuestros días, y suele ser síntoma de impotencia y conducir al extravío estético y literario.

Sobre el cuento hispanoamericano

Seymour Menton

El presente texto constituye el breve «Prólogo» escrito por el autor para su conocida selección antológica El cuento hispanoamericano *(1964). Como aspecto de interés, ofrece allí una definición de cuento que reitera varios de los rasgos distintivos más comunes e intenta diferenciarlo radicalmente de la novela, al tiempo que justifica la integración y organicidad de la citada antología. Hemos excluido por irrelevante el último párrafo del texto original.*

QUE YO SEPA, no hay ningún antólogo que haya pretendido abarcar, con espíritu analítico, el desarrollo del cuento en Hispanoamérica desde sus primeros brotes románticos hasta su exuberancia madura del presente. Existen muchas antologías nacionales; otras, hispanoamericanas, se limitan a ciertas épocas; algunas no reconocen el cuento como un género literario independiente de la novela; y muy pocas incluyen comentarios verdaderamente críticos.

El título que decidí poner a esta obra —*El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*— refleja bastante bien mi base de selección. A pesar de algunos antecedentes más o menos lejanos, el cuento no aparece en las letras hispanoamericanas hasta después de las guerras de independencia, durante la época romántica. De ahí hasta la actualidad, trato el cuento desde cuatro ángulos: como una indicación del desarrollo del género; como una manifestación del movimiento literario vigente; como reflejo de la gestación de una literatura ya no hispanoamericana sino nacional; y como una obra de arte con valores universales. Hay que manifestar que es raro que converjan los cuatro enfoques en el análisis de un cuento. Más bien, están en pugna constante. Un cuento que sirve para representar el

romanticismo, el naturalismo o el surrealismo puede tener una importancia principalmente histórica; en cambio, un cuento de altos valores literarios puede negar totalmente las generalizaciones que se han hecho sobre la literatura de ese país en esa época. No obstante, al intentar unir el trabajo del historiador de la literatura con el del crítico literario, no he rehuido de ninguna manera las anomalías que tienen que surgir a raíz de esa unión.

Tratándose de cierto género literario, hay que empezar con una definición, por arbitraria que sea. *El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto.* Así es que la novela se diferencia del cuento tanto por su extensión como por su complejidad; los artículos de costumbres y las tradiciones, por su base verídica y por la intervención directa del autor que rompe la unidad artística; y las fábulas y las leyendas, por su carácter difuso y por carecer en parte de la creación original del autor.

La estructura de esta antología se basa en los distintos movimientos literarios que han marcado la evolución de la literatura hispanoamericana desde la tercera década del siglo XIX: romanticismo; realismo; naturalismo; modernismo; criollismo; cosmopolitismo* (surrealismo, cubismo, realismo mágico y existencialismo); y neorrealismo. Para cada movimiento, señalo los rasgos generales, los orígenes y las particularidades hispanoamericanas. A continuación van los cuentos representativos, o a veces anómalos, precedidos de un pequeño bosquejo biográfico y seguidos de un análisis crítico. En fin, esta antología tiene dos propósitos: 1) Presentar de una manera ordenada lo mejor de la producción cuentística de Hispanoamérica; 2) Propagar un método analítico que tal vez sirva de base para la interpretación y el mayor aprecio de los cuentos que se han escrito y de los que quedan por escribir.

Tales propósitos excluyen naturalmente cualquier intento de dar igual representación a todos los países hispanoamericanos.

---

* También llamado *universalismo*. Opté por el término *cosmopolitismo* para no insinuar que el criollismo carece de valores universales.

EL CUENTO: PROPUESTA PARA UNA DEFINICIÓN

Mary Rohrberger

Artículo extraído del libro Short Story Theories, *compilado por Charles E. May. Ohio: University Press. 1969. Ha sido seleccionado para integrar esta compilación debido a que, partiendo de una concepción de la escritura tan breve como la que pueda caracterizar al cuento, propone una definición del mismo a partir de dos aspectos, fundamentales para tal finalidad según la autora: el propósito general de la ficción breve y su organización estructural. Argumenta también sobre la procedencia del cuento a partir de la tradición romántica, lo que lo diferenciaría diacrónicamente de la novela.*

LA NARRATIVA breve de ficción es tan antigua como la historia de la literatura; la prosa breve de ficción es tan antigua como la historia de la prosa de ficción. Pero el cuento, tal como lo conocemos en la actualidad, es el más reciente de los géneros literarios. Algo debe haber ocurrido con el relato breve durante el siglo XIX para que Brander Matthews, casi a finales de la centuria, haya proclamado el nacimiento de un nuevo género, caracterizado por la brevedad, la estructura cerrada, el despojo de lo superfluo, y la unidad de efecto. Los orígenes de esta nueva forma pudieran encontrarse en algunos textos de Irving, Gogol, Poe y Hawthorne. Desde que Poe fuera el primero en teorizar sobre la clase de relatos que para su época se estaba escribiendo y también en intentar categorizarlos, la definición del cuento es tan antigua como la forma. En sí misma, no pueden atribuirsele grandes fallas a una definición que no ha sido revisada o sometida a discusión durante más de cien años, lapso durante el cual se ha manejado el concepto. No obstante, el concepto de que hoy disponemos ofrece algunas dificultades. Sus términos son demasiado extensos; su delimitación, bastante imprecisa.

Consideremos, por ejemplo, la expresión «brevedad». ¿Cuán breve es lo breve? Hay bastante diferencia de extensión entre un cuento de tres páginas y otro de treinta, tanta como pudiera existir entre una narración de treinta y otra de trescientas páginas. Es natural entonces que la noción de brevedad sea relativa, quizás mucho más aplicable a los límites de la concepción del autor que a un factor vinculado al número de páginas. El cuento de W. Faulkner «A Rose for Emily» es más corto que «Wash», pero ambos son considerados cuentos. Tampoco *Madame Bovary* es menos novela que *Crimen y Castigo* por el hecho de que la última duplique a la primera en cuanto al número de páginas.

Asimismo, los otros rasgos mencionados (estructura cerrada, despojo de lo superfluo, unidad de efecto) pudieran ser aplicables a todos los textos artísticos. La belleza es definida a menudo como la armonía entre las partes de un todo y un buen número de teóricos de la literatura se acoge a la idea de la totalidad orgánica y armónica en el momento de juzgar la calidad de un texto literario.

De otra parte, la idea de que el cuento se relaciona generalmente con un personaje vinculado básicamente a una acción específica puede resultar útil, mas no siempre aplicable puesto que muchos cuentos la negarían. «The Horse Dealer's Daughter» y «The Prussian Officer», de Lawrence, tienen, por ejemplo, dos protagonistas; y en «Dry September», de Faulkner, hay por lo menos tres. Además, si bien probablemente la mayoría de los cuentos tiene en realidad un solo protagonista, esto también puede observarse en muchas novelas.

Así que pareciera más adecuado definir el cuento a partir de dos factores un tanto más confiables: su propósito general y su estructura. Es eso precisamente lo que intentaremos en esta nota. Si comenzamos por una revisión general de la teoría de Hawthorne y nos percatamos de la relación establecida por él entre su concepción de la literatura y sus propios cuentos, para hacer luego lo mismo con otros maestros del género, es posible que encontremos similitudes de alguna utilidad para nuestro propósito.

El cuento deriva de la tradición romántica. El criterio metafísico según el cual hay muchas más cosas en el mundo de las que pueden ser aprehendidas mediante los sentidos provee cierta racionalidad en relación con la estructura del cuento; éste sería un medio para que el autor probara la naturaleza de lo real. Porque, igual que en esa clase de criterio, la realidad es también mucho más que el simple

mundo de la apariencia. Así, en el cuento, lo significativo puede esconderse debajo de la narratividad. El marco de lo narrativo agrupa símbolos que funcionan para cuestionar el mundo de las apariencias y apuntan hacia una realidad que sobrepasa los hechos del mundo cotidiano.

Hay, sin embargo, algunos relatos que no encajan dentro de la propuesta que hemos hecho. Son breves, tienen forma cerrada y autónoma, pero carecen de la profundidad o complejidad contenida en las estructuras simbólicas. Categorizaremos este tipo de cuentos con el simple apelativo de narraciones [tales]. De manera que la estructura de la narración simple (el relato) es tan diferente de la del cuento literario, como la estructura de la prosa romance lo es de la estructura de la novela. De allí que haya entonces dos categorías diferentes dentro de la prosa extensa de ficción. Asimismo, pudiera sugerirse la existencia de dos categorías para la ficción breve. Particularmente, si observamos que hay mayor similitud entre el cuento y la prosa [romance] que la que pueda encontrarse entre el cuento y la novela o el cuento y la narración simple (el relato).

Luego de la distinción que hemos realizado, la evaluación de la ficción breve debería ser mucho más fácil y más valedera. Y, a nuestro parecer, la evaluación es precisamente uno de los propósitos primordiales de la crítica.

Traducción libre de *Luis Barrera Linares.*

¿NOVELLA, NOUVELLE, NOVELA [CORTA], SHORT NOVEL?: UNA REVISIÓN DE TÉRMINOS

Gerald Gillespie

Podría decirse que los géneros no tienen traducción, puesto que sus nombres equivalentes en otros idiomas responden a diferentes registros culturales y se insertan en otras tradiciones literarias. Y el caso de los géneros narrativos fundamentales en las principales lenguas europeas es de especial complejidad. El artículo de Gerald Gillespie, del que numerosos trabajos posteriores son deudores, realiza una útil revisión de este problema terminológico. Fue publicado originalmente en la revista Neophilologus *de Amsterdam en 1967.*

ES UN LUGAR común en la literatura de habla inglesa que la novela («novel») y el cuento [«short story»] son los principales tipos de narrativa de ficción. Sin embargo, es escasa la atención que se presta a un tipo de narración ficcional que solía conocerse en inglés como «tale» y que hoy es comúnmente llamada «novela corta» [«short novel»]. Este artículo, más que discutir sutiles diferencias de forma, se propone analizar la evolución del término «novela corta» y compararlo con términos cercanos en las restantes literaturas europeas. Porque el primer paso hacia cualquier consideración sobre la forma consiste, por supuesto, en aclarar cómo ha evolucionado nuestra terminología hasta su forma actual. Es necesario alcanzar un conocimiento fundamental acerca del desarrollo y de las limitaciones de nuestra terminología. Y con frecuencia podemos apreciar mejor nuestra herencia cuando podemos relacionarla con la de las culturas vecinas.

Entre los momentos creativos acerca de los cuales aprenden los estudiantes de literatura inglesa durante un curso sobre la historia de su literatura o de la novela, el período de Richardson, Fielding y Sterne es, acertadamente, objeto de gran atención. Se puede argu-

mentar a favor o en contra de honrar a determinadas obras con el mérito de ser la «primera» o «primera real» novela [en lengua inglesa], pero la mayoría de los comentaristas están suficientemente convencidos de que lo que hoy concebimos como la novela inglesa surgió a comienzos del siglo XVIII. Howard Mumford Jones, por ejemplo, sustenta la posición de que fue Fielding quien escribió la primera especie de novela moderna original[1]. Y el mismo Fielding estaba tan consciente de estar haciendo algo único que en el prefacio de *Joseph Andrews* (1742) nos explica sus esfuerzos por moldear un género nuevo e irónicamente realista. Dejando de lado la cuestión de la primacía, es notable que Fielding se haya sentido en la obligación de aclarar a sus lectores que su obra no iba a ser el tipo usual de «*romance*», sino un «poema en prosa cómico-épico». Simplemente el concepto inglés de novela [novel] todavía no se ha desarrollado más allá del embrión, y el autor está usando aún un viejo término que sobrevive desde el Renacimiento: «romance», atribuido a menudo a voluminosas narraciones acerca de las pruebas y trabajos de aristocráticos personajes, acerca de aventuras nobles y la civilización cortesana, ya idealizada o disfrazada, ya situada en el pasado histórico, en la leyenda o en remotas tierras exóticas. La versión extensa del *Oxford English Dictionary* (Vol. VII) puede proveer de inmediato los detalles de este desplazamiento de significado, ocurrido como es usual durante la génesis de una nueva forma. La palabra «*romance*», en inglés, permaneció atada a las narraciones viejas y menos realistas, a menudo de considerable extensión; a la «novela» [novel], mientras tanto, se la relacionó con obras más cortas, nuevas y realistas[2]. Debido a que el foco de interés para los estudios de literatura inglesa es de ordinario el triunfo de la familiar novela sobre el arcaico «*romance*», no se atiende suficientemente por lo común a un asunto crucial para nuestra discusión: ¿De dónde provino el término «novel» para que fuera capaz de asumir el nuevo concepto genérico?

En los siglos XV, XVI y XVII y hasta el comienzo del XVIII, la palabra novela [novel] era usada, como sustantivo, en dos sentidos derivados del francés arcaico, con su equivalente en italiano. Significaba algo nuevo, una novedad; o también una noticia. Fielding, por ejemplo, aún lo usa en singular en el sentido de noticia en su obra teatral *Love in Several Masks*. Desde el siglo XVI hasta el XVIII hubo una tercera acepción literaria, derivada del italiano *novella* y del español

novela, asimilada, también del italiano, por el francés como *nouvelle*; era usada, principalmente en el plural, para aludir a los relatos [tales] o cuentos [short stories] contenidos en el *Decamerón* de Boccaccio o el *Heptamerón* de Marguerite de Valois, u otros cuentos de ese estilo. A causa de la extensión tan variada, desde la breve anécdota hasta el relato más extenso [tale] en los modelos originales, la palabra «novel» adquirió un amplio espectro de significación; y de esta manera, implicaba, especialmente en el singular, el sentido de un relato [tale] o narración ficticia en prosa, de cierta dimensión, con personajes y acciones representativos de la vida real en el pasado o en el presente. Esta característica de realismo, aunque fuera ficcional, será explicada al referirnos, más abajo a la historia de la *novella* en los países latinos[3].

Basta decir que la inclinación realista de la novela, de manera muy natural, hace caer sobre la conciencia de la literatura inglesa anterior la sombra de una narrativa fabulosa y heroica; así que, para el siglo XVIII, los dos términos, «novel» y «romance», podían existir paralelamente como conceptos relacionados, tal como los usa Steele en 1711. Se mantiene sin embargo la distinción basada en la extensión, como en la definición de Chesterfield, de 1774: «Una novela es una especie de abreviación o compendio de un «romance» [«A Novel is a kind of abbreviation of a Romance»] (*Letters*, Vol. I, p. 130). Y no fue hasta que la vitalidad genérica del viejo «romance» comenzó a decrecer, permitiendo así que la expresión «romance» fuera también utilizada para referirse a cierta atmósfera, así como a ciertos motivos y rasgos derivados de ella, que el naciente género de la novela [novel] dispuso de un campo más libre. La novela llegó a ser así la principal forma extensa de ficción debido en parte a que pudo expandirse, usurpando de esta manera las funciones de su antiguo competidor. Inicialmente despojada de artículo (y acentuada como en las lenguas romances sobre la segunda sílaba), la palabra «*novel*» adquirió también una característica adicional al funcionar como abstracción para designar un tipo de ficción, así como lo constituido y ejemplificado por él. A lo largo del siglo, el desarrollo de la forma va acompañado del desarrollo del concepto, tal como lo muestran las expresiones de Fordyce y Masson.

El esbozo de la fascinante carrera de la palabra «romance» queda fuera del dominio de este artículo, y tampoco podemos dar aquí la atención debida al proceso seguido por el término «novel». Pero

hasta este breve esbozo debe enfatizar un acontecimiento de cardinal importancia: que el uso del término «novel», en tanto género, para designar relatos como el *Decamerón* o los de una posterior tradición europea, se había extinguido por completo en la literatura británica para el siglo XIX. Este hecho queda registrado de manera nítida en un comentario inglés fechado en 1834 sobre las obras de un autor alemán contemporáneo, famoso por sus «novelle». «Las novelas ['novels'] de Tieck, que en definitiva son un conjunto de pequeños relatos ['tales'] exquisitos, (es decir, novelas ['novels'] en el sentido original de la palabra)». (Motley, *Correspondence* [1889], I, iii, 35). Puede hacerse una comparación fructífera del estado de la cuestión en la literatura inglesa con la situación en la literatura española, porque España es la principal nación donde se usa el mismo término para referirse a la ficción larga. La correspondencia sería de esperarse si reflexionáramos acerca de la influencia de la narración española, especialmente de la novela picaresca y de *Don Quijote*, sobre el desarrollo de la novela inglesa del siglo XVIII. La deuda es obvia y muy bien conocida.

Sin embargo, la cuestión es un poco más complicada, porque España ha tenido también escritores de «novella». Cervantes, por ejemplo, se destaca en todo el ámbito de la «novella» durante el Renacimiento tardío, desde el cuento [«short story»] hasta el relato extenso [«extensive tale»]. «La fuerza de la sangre», tiene treinta páginas y «El curioso impertinente», alrededor de noventa. El primero está incluido en la famosa colección cervantina de *Novelas Ejemplares*, mientras el segundo se inserta como un relato narrado en la primera parte del *Quijote*. A pesar de que este relato inserto es denominado allí expresamente «la novela del...», *El Quijote*, la novela que lo alberga, ostenta el mismo título general en las ediciones de las obras del autor. En otras palabras, hoy en día los españoles, al referirse a ambas bajo la categoría amplia de «novelas», no prestan atención a las diferencias genéricas entre las narraciones menores y las mayores. Hasta los «romances» cervantinos *La Galatea* y *Persiles y Segismunda*, aparecen ahora bajo el amplio encabezamiento de «novelas». La palabra *romance*, en español, existe de hecho en el sentido de novela de caballería, pero, excepto por aplicaciones restringidas, es considerada como un galicismo equivalente a «novela». Las razones de la predilección española no son exactamente iguales a las de los países de habla inglesa. La palabra «romance» solía ser aplicada en

España a composiciones poéticas, especialmente los viejos poemas épicos y las baladas [«ballads»], y ha permanecido firmemente ligada a estos materiales antiguos y a sus imitaciones posteriores. Con una especie de desmemoria, los españoles recuerdan obras como las *Novelas Ejemplares* haciendo uso de la antigua acepción de «novela»; no obstante, al haber quedado «romance» vacío de significación narrativa, recurren, como término asequible para aludir a los relatos de cierta dimensión a la misma palabra «novela», que al igual que su prima inglesa, a la que ahora es idéntica, ha transferido su significación hacia el sentido moderno. Más recientemente, ha llegado incluso a acuñarse el término «novela corta» [«short-novel»], a fin de aludir a aquellas ficciones más cortas que son aún demasiado largas para que les convenga el nombre de «cuentos». De manera que el uso presente ofrece una clara analogía con el inglés, excepto en un aspecto: la existencia de algunos relatos clásicos españoles llamados «novelas» y no «novelas cortas» constituye un molesto anacronismo que provoca escasa preocupación y reflexión.

Las literaturas italiana, francesa y alemana, por el contrario, poseen un conjunto de designaciones algo más elaborado para la prosa de ficción. Aunque naturalmente estos términos reflejan las circunstancias de la historia respectiva en cada lengua vernácula, ellos apuntan hacia numerosos aspectos de tradición o conciencia común. Uno de estos aspectos de unidad importante es la coincidencia en el nombre dado a la novela moderna, que es, respectivamente *romanzo*, *roman* y *Roman*. No es éste el lugar para revisar las variantes de estas palabras en cada lengua durante la evolución del concepto. Basta destacar que todos ellos derivan del viejo término básico *«romance»*, el cual, al principio, se aplicó simplemente a las composiciones en lengua romance y no en latín, es decir, a obras de carácter épico, a obras en prosa relacionadas con asuntos cabellerescos y, finalmente, a narraciones populares del tipo *Amadís de Gaula* (1508). Lo importante es que cuando los *«romances»* renacentistas dejaron de existir como género, el término que servía para nombrarlos fue transferido finalmente a la nueva forma novelesca. Este proceso se completó en Europa continental durante el siglo XVIII, mientras que en Inglaterra la palabra *«novel»* se adueñaba de la escena. De allí que el uso continental posterior, a excepción de España, deriva de la Francia medieval en lo que se refiere a los nombres del género novela (*romans, romanz*, etc., del siglo XII al XV, del latín *romanice*). Además

de esta expresión, se usan también otros términos generales vagos como «historia» [*«history»*, *«story»*] y «relato» [*«tale»*], que algunas veces se extiendan hasta cubrir materiales de la dimensión de una novela[4].

Mientras Francia contribuye al surtido de denominaciones con la expresión *roman*, Italia hace lo propio con *novella*. La historia posterior, fuera del caso de España y el de Inglaterra, puede dividirse en dos períodos principales cuya línea divisoria es aproximadamente 1800. Después de esta fecha, una nueva ola de *novella* recorre Europa, se teoriza abundamente sobre ella y el género evoluciona hacia lo que *grosso modo* puede ser llamado «novela corta» [*«short novel»*]. La antigua acepción de *novella* que como hemos apuntado se da al término en Inglaterra («novel», en inglés), se desarrolla de manera paralela en Francia y Alemania. Allí aparecen continuamente traducciones o imitaciones de relatos [*stories*] italianos durante los siglos XV y XVI (por ejemplo, *Les cent Nouvelles nouvelles* [1486]: «libro que contiene cien capítulos o historias [histoires] o mejor dicho, nuevos cuentos [contes] de recreo»; o el *Decamerón* de Boccaccio (en alemán, del siglo XVI): «decameron [sic], esto es cien 'novelle' en italiano y cien historias o nuevas fábulas en alemán»)[5].

Antes de ocuparme de las principales teorías del siglo XIX, conviene recordar cuáles fueron los usos anteriores de la palabra «*novella*» durante e inmediatamente después del Renacimiento. No hay duda de que las colecciones antiguas contienen una mezcla de tipos [*types*] o géneros narrativos. Materiales tomados de diversas fuentes —cuentos orientales, la Biblia, tradiciones celtas, los clásicos antiguos, los *fabliaux* medievales y la historia propiamente dicha— constituyen la reserva básica a la que el narrador [storyteller] contribuye con sus propias invenciones, a menudo pequeños dramas de la vida contemporánea. La extraordinaria vivacidad de muchas de estas piezas narrativas resulta probablemente del haber sido pulidas por mucho tiempo en sucesivas repeticiones o haber sido compuestas bajo la influencia de una extensa tradición anecdótica narrativa. Porque indudablemente, los ejemplos antiguos no muestran la expansividad de los relatos [stories] del siglo XIX; por el contrario, dan por descontada una psicología básica de acciones, o simplemente determinan la motivación con unas cuantas pinceladas gruesas y se centran en un momento crucial de interés relevante, a menudo la resolución de un asunto, un juicio prudente, una hazaña noble, una respuesta

aguda, un cambio de fortuna, un truco, y así por el estilo. Pero las características de la anécdota de base sólo dan cuenta de algunos pocos rasgos en la *novella* de la época de Boccaccio. Tan pronto como uno compara el *Decamerón* con materiales más antiguos como el *Novellino* (publicado por primera vez en el siglo XV, se hace evidente que el artista del Renacimiento ya no se sentía obligado a relatar simplemente materiales recibidos. Muchos relatos [stories] del anónimo *Novellino* ocupan sólo una o dos páginas; con mucha frecuencia aparecen como parte de una crónica, con un informe directo que esboza un evento. Boccaccio aparece como más dispuesto a explotar la situación o el momento que constituye el meollo de sus relatos [stories], a elaborar estos momentos o las circunstancias que condujeron a ellos y a esforzarse más en la descripción de las sutilezas del personaje. Se trata evidentemente de una ruptura entre los orígenes medievales y la conciencia renacentista de este tipo de ficción.

Pero estamos hablando únicamente de lo potencial. La designación de *novella* aún se aplicaba después de Boccaccio tanto a los productos más antiguos como a los más recientes, abarcando desde la mera anécdota hasta el relato [tale] elegante. Lo importante es que con la tendencia hacia la mayor elaboración, nuevas técnicas llegaron a desarrollarse. Existe evidencia de que en el Renacimiento algunos teóricos estaban ya conscientes de que la *novella* era un producto único de la cultura nativa al que debía concedérsele un tratamiento honorable. La mayoría de las discusiones giraban no en torno a su estructura, sino a su naturaleza esencial: si la *novella*, de acuerdo con las normas clásicas era «poesía» o «prosa», o si era una especie de la «épica», la «tragedia» o la «comedia». En 1574, por ejemplo, Francesco Bonciani dirigió a la Accademia degli Alterati de Florencia su *Lezione sopra il comporre delle novelle*, un intento por tratar este género no mencionado por Aristóteles de acuerdo con el sistema del gran filósofo y por descubrir sus reglas particulares[6]. Así como Aristóteles apuntaba hacia la práctica homérica, así Bonciani tomó a Boccaccio por modelo. Aunque reconociendo la existencia de muchos tipos de *novella*, el teórico enfoca los relatos de aspecto cómico. Para él, ellos son imitaciones que a menudo tienen que alejarse de la verdad directa, hasta el ridículo para destacar acciones humanas reveladoras. De esta manera, los hombres pueden aprender de ellas a ser realmente sagaces. Supuestamente, Boccaccio, en su lite-

ratura, en su prosa narrativa, «elimina el dolor del proceso de aprendizaje, alivia los malestares de la vida del hombre y le permite distinguir entre el placer falso y el verdadero»7. Lo que los comentaristas italianos estaban en realidad tratando de hacer era extender la autoridad de Aristóteles para cubrir varios tipos de prosa; o en algunos casos, refutarlo, por haberlos excluido aparentemente del dominio de la poesía, es decir de la literatura. El establecimiento de un estatuto literario para la *novella* era, entonces, una de las varias empresas de este movimiento más amplio, orientado a elevar al rango de «clásicos modernos» las excelentes manifestaciones vivientes de las letras nativas.

La potencia de la fuerza cultural que produjo en Italia la acreditación de un tipo de relato vernáculo con el título de *novella* resulta evidenciada por la penetración de este término —aunque no sobreviviera en todas partes con un uso familiar— en todas las naciones de que hemos estado hablando. Uno podría imaginar que a causa del reconocimiento de su génesis en Italia, la *novella*, de un modo u otro, fue aceptada como parte del panorama literario en los siglos posteriores. Se constituyó en una de las tradiciones venerables sobre las cuales los románticos pudieron fundar su entusiasmo, con la esperanza de revivir los prístinos impulsos del narrar previo a la Ilustración. Y debemos por ello atender a este fenómeno de la «regeneración» de la *novella*, el nuevo interés por esa forma que se desarrolló particularmente entre los alemanes y secundariamente, bajo la influencia alemana, entre los franceses. Dejando de lado el cuento de hadas, la terminología disponible para los románticos a comienzos del siglo XIX podría esquematizarse de la siguiente manera:

[*Literatura*	*Forma breve*	*intermedia*	*extensa*]
Inglesa	(hi)story - tale	—	novel
Española	historia - cuento	novela (sentido arcaico)	novela
Italiana	storia - racconto	novella	romanzo
Francesa	histoire - conte	nouvelle	roman
Alemana	Geschichte - Erzälung	Novelle	Roman

El Diccionario de Grimm, al revisar el nuevo estatuto de la palabra, admite que la presencia real de la *novella* en la literatura alemana,

a pesar de que «comienza» con Goethe, había llegado ya a ser «inabarcable» [«unübersehbar»]. Así que un teórico como Paul Heyse (1830-1914) pudo realmente observar la creación de la forma *novella* moderna como un hecho cumplido para mediados del siglo XIX. El término había permanecido vivo en alemán a lo largo de los siglos XVII y XVIII; los autores que apreciaban las formas antiguas reconocían las correspondencias entre los modelos tradicionales (Boccaccio y otros) y los tipos de narración que se les asemejaban. De allí que cuando la moda de lo Oriental afectó a Europa a fines del siglo XVIII, el gran traductor, poeta, novelista y crítico Martin Wieland utilizó el término en su *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1772) para denominar a la ficción relativamente breve, tal como la representada por los relatos árabes y persas, y apuntó de manera definitiva: «Se llama más que nada *novella* a una especie de relatos que se distinguen de las grandes novelas por la simplicidad de su diseño y la reducida envergadura de la fábula o que se comportan frente a ellas como los pequeños entremeses ante la gran tragedia y la gran comedia». (Vol. I, p. 22). Aquí es igualmente significativo que *Don Sylvio* sea una novela satírica que se ubica conscientemente en la tradición del *Quijote, Tom Jones* y *Gil Blas*. Como es bien sabido, tanto la novela inglesa como la alemana, resultaron enriquecidas simultáneamente por el ejemplo cervantino en su interpretación del siglo XVIII, y la novela alemana fue moldeada, de manera secundaria, por los desarrollos ingleses contemporáneos. Pero lo que se conoce mucho menos es que en Alemania, paralelamente, tuvo lugar un florecimiento del interés por la forma *novella*.

Los románticos alemanes no sólo tradujeron las obras españolas con gran profusión, sino que reconocieron en Cervantes una especie de «antigua» autoridad por su concepto de ironía narrativa. Consideraban como modelos supremos al *Quijote* y a *Wilhelm Meinsters Lehrjahre* (1795-1796), de Goethe, el cual contiene también numerosos relatos internos. Las *Novelas Ejemplares* de Cervantes igualaron en importancia al *Decamerón* de Boccaccio como referencias artísticas de la colección de relatos de Goethe titulada *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderter* (1795). Allí, los refugiados del huracán ocasionado por la Revolución Francesa se distraen mutuamente narrando los incidentes que trajeron consigo cambios decisivos en las vidas de las personas afectadas; figuras que no son extraordinarias, sino realistas. En ocasiones, Goethe se adscribe ceñidamente a lo

que hoy llamamos «memorias» y «crónicas», deslizándose hacia la vena anecdótico-histórica de la *novella* italiana (por ejemplo, en el episodio acerca de la vida de Bassompierre, Mariscal bajo el reinado de Enrique IV de Francia). Pero el tema del desorden que amenaza y el orden que debe ser restaurado en los asuntos de la humanidad plena también el ciclo, como lo hace en las páginas de Cervantes. Un cuento de hadas simbólico, «Das Märchen», cierra la colección, aludiendo misteriosamente a la interacción de fuerzas en la humanidad y a los impulsos creativos capaces de unificar y ordenar.

La escritura de *novelle* del propio Goethe culminó con el relato que tituló simplemente «Novelle» (1828); y refiriéndose a él, en una de sus conversaciones con Eckermann, indicó que estaba consciente de haberle dado forma definitiva: «Lo llamaremos la *novella*, pues, ¿qué es la *novella* sino un acontecimiento inaudito que ha tenido efectivamente lugar? Es éste el verdadero concepto y tantos textos que en Alemania son llamados *novella* no son tales en verdad, sino un simple retrato o como lo quiera llamar» (*Gespräche*, 29 de enero de 1827). Una confirmación de este carácter «ejemplar», también en el sentido de la forma artística, es el eco de la descripción que el propio Goethe provee en el interior mismo del relato «Novelle»: («Así fue como el príncipe estuvo confrontado con el acaecimiento extraño, inaudito»). Es notable que Goethe, para quien el concepto de símbolo era tan importante, ni siquiera lo mencionara en conexión con la *novella*, sino que se centrara más bien por completo en la característica de un evento o acontecimiento de interés curioso, algo «insólito», que sin embargo «ocurre»: incidentes de existencia real que sugieren, por consiguiente, las leyes que gobiernan nuestro mundo. La mayor parte del siglo XIX no siguió a Goethe en su tendencia hacia la forma del *exemplum*, sino que, más adelante, en el período del Realismo, fue más bien en busca de la preocupación romántica por el estudio psicológico y la evocación de momentos.

El más importante teórico romántico de la *novella*, Ludwig Tieck, cuyas propias obras eran consideradas como modelos, enfocó el asunto desde un ángulo relacionado en su opinión con un curioso e impactante desenlace [turning point] («una peripecia extraña, sorprendente») que distinguía a la *novella* de todo otro género de relatos[8]. En un sentido, el logro romántico no consistió sino en destacar el papel de lo maravilloso, lo metafísico y lo regido por el destino, y —excepto con respecto al problema artístico— disminuyó las funcio-

nes sociales y didácticas del género. Como recalcaba Friedrich Schlegel en su «Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio» (1801), la *novella* se prestaba para la representación «de un estado de ánimo y un parecer subjetivos, a saber, los más profundos y singulares que caben de manera indirecta y casi simbólica». En esta declaración pueden detectarse las potencialidades que el realismo habría de explotar. Por una parte, la *novella* se prestaba para la presentación de las profundidades subjetivas que pueden ser exploradas y elaboradas en un «caso». Y por otra, como forma ficcional más corta, tendía naturalmente hacia la condensación a través del énfasis sobre el detalle significativo. La predilección romántica por la creación de una atmósfera contribuye obviamente a la posterior psicologización en la *novella* expandida o la novela corta [short novel], aún populares a fines del siglo XIX.

Impulsados por su propia doctrina de la ironía, los románticos cultivaron una tensión entre las facetas objetivas y subjetivas de la *novella*. Pero, en gran medida, el teórico Paul Heyse se concentró en una sola de las facetas de la *novella*, tal como ella pervivió después del logro romántico: su simbolismo. Su famosa interpretación de la presencia de objetos claves capaces de dar a la obra un carácter único, basándose en la novena historia del quinto día del *Decamerón*, hizo que se levantara una pasión por encontrar el «halcón» en cada verdadera *novella*. Heyse fue capaz de reconocer el principio de composición que consolidaba o fundía el relato y que era algo más que un mero apuntar a la anécdota. La *novella* requería algo que destacara su perfil en un claro aislamiento, algo «específico que la diferenciara de miles de obras de su género»[9]. La gran variedad de teorías desarrolladas en Alemania hasta el comienzo del siglo XX es demasiado vasta para ser revisada en este breve artículo; y debemos prescindir de cualquier análisis de la situación contemporánea[10]. Después de la recapitulación «moderna» realizada por Goethe del tipo social y moral de relato, la *novella* permaneció esencialmente como una narración lúcida y cristalizada, centrada en un «evento», o en el proceso de alcanzar un determinado «punto», como en una anécdota. Era proclive a exhibir la fusión de su propio simbolismo particular y su proposición [statement]; y los románticos habían establecido en ella, de manera definitiva, el elemento subjetivo, a la vez como contenido y como principio artístico. No fue muy largo el trecho desde la novella romántica de «carácter» expansivo hasta

las de Thomas Mann o Henry James. En el estudio de una «vida», de un «tipo», o de un «problema», el autor, al escoger el estilo *novella*, muy naturalmente se aproximaba al territorio de la novela [novel], ese medio que se presta más por su elasticidad para retratar el desarrollo, la educación, las costumbres y la sociedad en general.

La teoría alemana durante el siglo XIX se preocupó acerca de la relación entre la novela [novel] y la *novella*. Pero ya que este asunto en particular fue de interés primario en el pensamiento francés, parece más conveniente volver nuestra atención al término *nouvelle*. A causa de la diferencia temporal entre las generaciones, la primera ola de románticos alemanes que comenzó hacia 1795 y la de los franceses hacia 1820, después del principal período filosófico del movimiento en Alemania (la Escuela de Jena), la *novella* de origen alemán afectó a la francesa principalmente a través de su influencia en autores-traductores como Charles Nodier (1780-1844) y Gérard de Nerval (1808-1855). Sin embargo, el temprano siglo XIX francés parecía menos inclinado a descubrir la *novella* «original», el arquetipo (Urform) tan ansiosamente buscado tras cada forma genérica por los alemanes. De hecho, los franceses aún aplicaban, sin hacer mayores diferencias, el término *roman* a un relato como el *Adolphe* (1816), de Benjamin Constant, al igual que lo habían hecho con la *Princesse de Clèves* (1678), de Madame de La Fayette, o a cualquier relato que, aunque ficticio, estuviera basado en memorias o en crónicas. Y la frontera entre la «confesión» ficticia y lo que sería más bien novela corta [short novel] era también realmente difícil de establecer, de forma que «La Comtesse de Tende» de la Fayette (de unas quince páginas), a pesar de ser *in nuce* el mismo tipo de relato que *La Princesse*, era considerado usualmente como una *nouvelle*, en el antiguo sentido renacentista de la palabra. La Escuela de Jena había identificado la novela (*Roman*) como «el» medio romántico que ofrecía el prospecto de una obra de arte total —ya que era capaz de incluir todos los demás géneros en su multifacética complejidad. El teatro, mientras tanto, interesó a los románticos franceses cuando cerraron filas contra el orden del Clasicismo establecido en la tercera década del siglo XIX. En la teoría, aunque no necesariamente en la práctica, la *novella* no se separó de manera nítida ni del cuento común [*conte* o *récit*] por una parte, ni de la novela [*roman*] por la otra, hasta mediados de ese siglo.

Charles Baudelaire define admirablemente la esencia de la más reciente *nouvelle* francesa, tal como la ve representada en las obras de su amigo Théophile Gautier, en un ensayo sobre este tema (*Art romantique*, Nº 20). La novela [novel] por su parte, aparece como poseedora de gran flexibilidad y también como más pura a causa de su control artístico:

> Esta preocupación permanente, involuntaria a fuerza de ser natural, por la belleza y lo pintoresco, empujaría al autor hacia un tipo de novela [roman] acorde con su temperamento. La novela y la *nouvelle* tienen un privilegio de flexibilidad maravillosa. Se adaptan a todos los temperamentos, abarcan todos los temas y persiguen a su antojo metas diferentes. Sea la búsqueda de la pasión, sea la búsqueda de la verdad: tal novela habla a las masas, mientras tal otra se dirige a los iniciados; ésta sigue los pasos de la vida en épocas desaparecidas y aquélla los dramas silenciosos que tienen lugar en un solo cerebro. La novela, que ocupa un lugar tan importante al lado del poema y del relato [histoire], es un género bastardo cuyo ámbito realmente no tiene límites. Como muchos otros bastardos, es un niño consentido de la fortuna a quien todo le sale bien. El no sufre otros inconvenientes ni conoce otros peligros que su infinita libertad. La *nouvelle*, más compacta, más condensada, disfruta de los eternos beneficios del control: su efecto es más intenso; y como el tiempo dedicado a la lectura de una *nouvelle* es bastante menor que el necesario para la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad del efecto[11].

Pensando en relatos como «Une Nuit de Cléopâtre», Baudelaire destaca la vivacidad lograda por Gautier, pintor inclinado a la agudeza de perfiles, las sombras de color, y en general a las «cosas» de la realidad, y apunta a la fascinación estética como la principal de sus características: «Pero donde él llega a la mayor elevación, donde alcanzó el talento más seguro y más grave es en la *nouvelle* que yo llamaría *nouvelle poética*...» con su «...sueño de Belleza»[12].

En su *Histoire de la littérature française*, Albert Thibaudet vuelve la mirada hacia el nacimiento de la *nouvelle* francesa moderna, con algunas llamativas semejanzas con la perspectiva de Baudelaire. A pesar de que para Thibaudet el género nació bajo los efectos particulares de la obra de Mérimée, quien en este sentido es relacionado con Maupassant, él enfatiza también el poder visual del género, su

objetivación de la realidad observada con una nitidez que no es inherente a la inmensidad de la novela [novel]:

> Ahora bien, antes que una novela, *Colomba* es una *nouvelle* extensa, compuesta a la manera de la *nouvelle* de Mérimée, quien ya para 1840 había escrito las principales obras maestras de este género. Y de la *Chronique* a *Colomba*, en quince años, se ha evolucionado ciertamente de un mundo del relato a otro, se ha visto el nacimiento de la *nouvelle* de Mérimée, muy lejos del cuento del siglo XVIII, con la excepción, en ciertos momentos, de Diderot. La óptica de la *nouvelle* comprende en general, a manera de enfoque, la presencia o el paso de un viajero o testigo que cuenta, de un curioso que observa, de un artista que pinta. En la novela [roman] aun cuando no sea de extensión considerable, el novelista se lanza al agua, se confunde con una corriente, vacila sobre un barco ebrio o un puente flotante[13].

La consabida comparación entre el aspecto infinito, ilimitado, de la novela [novel] y la perfección limitada de la *nouvelle* aparece también una vez más:

> Mucho más que la novela [roman] de Balzac, ellas [las *nouvelles* de Mérimée] han llevado un género a su punto de perfección, proponiéndolo a la imitación. Pero es que se trata de un género más breve y llegado antes que la novela, de un género que no es un mundo y que coincide, no con un ensanchamiento ni un descubrimiento del mundo, sino con una reducción, una clasificación y una utilización del mundo[14].

Esta proximidad de las dos opiniones indica una conciencia artística definida de la forma *novella*. El viejo núcleo anecdótico, como en las memorias de personajes de relevancia o tipos sociales, fue explotado de dos maneras: internamente, en la elaboración de matices psicológicos (una habilidad analítica que había sido ya estimulada por la literatura clásica francesa); y externamente, en la narración objetivada de escenas, momentos, eventos, tomados ahora, en el siglo XIX, de casi cualquier esfera de la realidad.

Uno no puede extraer mayor sentido de una larga evolución histórica que el que realmente existe de manera documentada. La avidez crítica por alcanzar leyes científicamente absolutas no puede ser jamás satisfecha hasta que aceptemos los hechos del cambio lingüístico y reconozcamos que nuestras generalizaciones sobre el arte conforman un enredo de desarrollos. Pero, admitido que uno acepte

todas las fases históricas en el uso del concepto *novella*, ¿resulta útil de algún modo este término para la literatura moderna?

El simple hecho de que exista un notable vacío en la terminología en inglés debería sugerir la posible validez de *novella*, aunque sólo fuera como una especie de barda que separara definitivamente las esferas del cuento [short story] y la novela [novel]. Porque una cosa al menos queda clara: la idea de la novela [novel] es tan fluida que puede ser casi cualquier cosa en absoluto, sobre todo desde que Cervantes, con soberbia complejidad, ridiculizó el «romance». Una vez que nos decidimos a considerar las *novelle* más antiguas de manera semejante a como solemos considerar los romances y relatos épicos del Renacimiento, es decir, sólo en tanto «ancestros», la pregunta viene a ser la siguiente: ¿hay alguna diferencia estructural o únicamente una diferencia de extensión que separe la *novella* de las formas ficcionales más cortas y más largas que ella? Dos acciones deben preceder cualquier análisis sensato. Primero uno debe admitir que el concepto de cuento [short story] es al menos igualmente vago y que sin duda muchos cuentos [short stories] se ajustan a la noción europea [continental] de *novella*. En segundo lugar, uno debe excluir, conceptualmente, el género básico que indudablemente se sitúa tras todas las modalidades modernas de ficción corta, es decir, la anécdota [anecdote]. Esto es lamentable, porque significa una especie de amputación; ramificaciones del pasado, como el *Novellino*, son cercenadas. Pero en el siglo XIX, hasta el cuento [récit] se deslizó en general hacia una mayor elaboración. La confusa zona limítrofe donde el *short story*, el *conte*, etc., se solapan con las *novelle* más cortas, presentará siempre el mayor problema para el logro de cualquier definición.

Traducción de *Carlos Pacheco* y *Peter Soehlke*.

NOTAS

[1] Véase su «Introducción» a la novela *Joseph Andrews* (New York. Modern Library. 1939).
[2] Los ejemplos que se darán a continuación son citados de acuerdo con la bibliografía ofrecida por el *Oxford Dictionary* (1933).
[3] De aquí en adelante, se usará la palabra italiana *novella* para nombrar el conjunto de la tradición genérica, a fin de distinguirla de la expresión inglesa «short novel» y otras expresiones de la misma familia.
[4] Ordinariamente, sin embargo, éstas se aplican a tipos de ficción de menor alcance: *storia* y *racconto* en italiano, *histoire* y *conte* en francés, *Geschichte* y *Erzählung* en alemán, *historia* y *cuento* en español. El inglés y el alemán tienden a favorecer los primeros términos de las parejas y en ello se basa la calificada expresión «short story» y su reciente imitación Kurzgeschichte. Las lenguas romances, por el contrario, tienden a favorecer *racconto, conte, cuento* (paralelas, precisamente al inglés *«tale»* o al alemán *«Erzählung»* en el sentido de un [re-]*telling* o [re-]*contar* con verbos similares: *raccontare,* [ra-]*conter, contar, «recount, tell», erzählen*). El adjetivo *«romanesque»*, que ha sobrevivido en inglés, aún significa «novelesco, como en las novelas», mientras que el sustantivo *«romance»* ha decrecido en esta acepción, haciendo necesaria la aparición de un adjetivo proveniente de *«novel»*.
[5] Para ésta y otras evidencias, véanse los artículos correspondientes en el *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1959) de Paul Robert y *Deutsches Wörterbuch* (1889), de Jakob Grimm.
[6] Este párrafo se basa fundamentalmente en *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I (London, University of Chicago Press. 1961) Capítulo 11, de Bernard Weinberg, y sobre *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy* (Ithaca. Cornell University Press. 1962). Capítulo 6, de Baxter Hathaway.
[7] La cita de Bonciani está tomada de Weinberg, op. cit., p. 538.
[8] Para una discusión acerca del género a través de los ojos de un romántico temprano que vivió la transición al realismo durante su propia vida, véase la introducción a sus *Schriften* (Berlín, 1828), Vol. XI.
[9] Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (Berlín, 1900), pp. 344-345.
[10] La tradición alemana de la *novella* llegó a desarrollarse tanto y ha dado lugar a tantas distinciones sutiles de subgéneros relacionados, que se hace muy difícil saber dónde comenzar una aproximación justa a la discusión de sus complejidades. El panorama más útil es la Introducción de Benno von Wiese a la antología *Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka* (Düsseldorf, 1960). Posteriores análisis con frecuencia integran sus útiles resúmenes con generalizaciones menos cautelosas. La tendencia hacia la fragmentación del concepto de *Novella* en muchos subgéneros o tipos es demostrada, por ejemplo, en la *Geschichte der Deutschen Novelle* (Berna y Munich, 1963), de Helmut Himmel. La ausencia de distinciones cualitativas y la resultante ambigüedad, puede ser un reflejo de la disminución de la antigua conciencia de esta forma genérica tal como fue heredada del siglo XIX.
[11] Baudelaire: *Oeuvres complètes*. Bruselas. Editions La Boethie, 1948, II, 472.
[12] Baudelaire, *Oeuvres*, II, 474.
[13] *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. París: Librairie Stock, 1936, p. 211.
[14] Thibaudet: *Histoire de la littérature française*, p. 212.

EL CUENTO Y SUS VECINOS

Alba Omil y Raúl Alberto Piérola

A partir de una definición en la que se justifica la presencia de elementos como la creación psicológica, las descripciones y la atmósfera, siempre que participen dentro del cuento en función de una estructura, Omil y Piérola abordan aquí las relaciones entre el cuento y la novela. Nos ofrecen después algunos argumentos que a través de la historia universal de la narración breve, permiten dar cuenta de la vitalidad y la vigencia del cuento contemporáneo. El texto original forma parte del libro El cuento y sus claves *(1960), reeditado en 1981 con el título de* Claves para el cuento.

HACIA UNA DEFINICION. CARACTERISTICAS

CONTRARIAMENTE a lo que ocurre en la novela, marcada por diferencias de siglos y de épocas, el cuento se distingue por su rigurosa juventud: es el más antiguo de los géneros literarios; además, permanece actual; es el más persistente y el más fiel a su esquema inicial. Se da en todas las latitudes, tanto en los pueblos primitivos como en los más evolucionados, aunque en los primeros no siempre exista la intención manifiesta de obra de arte que se observa en los segundos.

Cualquier intento de definición exige acercarse a aquello que sin ser cuento se le parece bastante: la fábula, el apólogo, la leyenda, el simple relato y, un poco más allá, la novela, y exige también remitirse a quienes autorizadamente teorizaron sobre el tema.

Entre las múltiples definiciones de cuento, hemos elegido una, bastante lúcida, la de Poe, quien a propósito de Hawthorne, habla de un efecto único y dice:

> The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talents, which can be afforded by the wide domains of mere prose...
>
> A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having conceived with deliberate care, a certain unique or single effect to be brought out, he then invents such incidents, he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tends not to be outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design[1].

Enrique Anderson Imbert, suponemos que parafraseando a Poe —«The tale should be what one could read at a sitting»[2]— habla de «una narración lo bastante breve como para que pueda leerse de una sola sentada», y agrega: «El cuentista aprieta la materia narrativa hasta darle una intensa unidad tonal: vemos a unos pocos personajes —uno basta— comprometidos en una situación cuyo desenlace rápido aguardamos con impaciencia... el cuentista, abruptamente, pone fin a un momento decisivo»[3]. Es decir, se sostiene la teoría de que el cuento posee la fuerza de la totalidad y se habla de una unidad de aliento (de impulso, de interés) que estalla en un final que puede, o no, ser previsto por el lector, pero que es aguardado con expectación; además se dice que debe ser conciso y a la vez enérgico para que la fuerza supla la estrechez de sus límites y que, por lo tanto, cada palabra, cada frase, deben estar cargadas de la mayor significación, de la mayor sugestión que sean capaces de soportar, para que el cuento adquiera el vigor de las grandes creaciones.

Leopoldo Lugones, al decir «la bahía punzada de mástiles»[4], con un solo adjetivo y dos sustantivos —aunque la mayor responsabilidad en esta frase le cabe al adjetivo—, crea todo un cuadro, una verdadera, amplia composición pictórica, una marina, evitando así largas descripciones que en un cuento resultarían perniciosas. Más vigoroso, más dramático, de tintas solemnes y oscuras, es el siguiente cuadro de Jorge Luis Borges, logrado con recursos similares: «Hacia la medianoche, pisé, erizada de formas idolátricas en la arena amarilla, la negra sombra de sus muros»[5].

El buen cuento nace como una totalidad. Desde un comienzo, el autor ya tiene en sus manos la entidad entera, es decir, tiene previsto, sobre todo, su final, luego viene lo otro: dosificación del interés, selección de vocablos, búsqueda de matices sugeridores, en una palabra, elaboración. Si comparamos las ediciones de 1906 y de 1926 de *Las fuerzas extrañas*[6] veremos —en algunos cuentos más que en otros— cómo el autor nos muestra a través de cambios, eliminación de frases, sustitución de giros por otros de mayor o mejor significación, que tenía clara conciencia de lo que en un cuento vale la elaboración para obtener sus ingredientes fundamentales: economía, interés, intensidad. El final debe cerrar herméticamente la estructura narrativa, sin dejar resquicio para nuevas aperturas, para *ninguna* explicación posterior, so pena de destruirlas. En *El Inmortal*[7] de Borges podemos apreciar con claridad cómo funciona este procedimiento: En el momento en que Homero manifiesta su identidad, se cierra el círculo de la narración, se completa; todo lo otro —explicaciones, deducciones, etc.— debe quedar a cargo de la imaginación —también creadora— del lector. Y Borges cuentista lo sabe, sabe bien que allí debe terminar el cuento, por eso establece un claro antes de proseguir la narración, porque el tema le interesa y lo continúa, pero a partir de ese segundo momento, *ya no es* un cuento: el impulso ya ha estallado, de nuevo hay que anudar la atención y el interés para seguir al ensayista que traviesamente, en forma de fantasía, desarrolla su teoría de la inmortalidad como furgón de cola de un cuento excepcional.

Por tanto, estamos ante un género tan riguroso que no admite lo superfluo, lo que no esté estrictamente en función de ese final al que apunta, de esa intensidad, o fuerza, que lo sostienen, de ese desenlace que espera ansioso el lector. El narrador no puede distraerse ni demorarse gratuitamente en pinturas de atmósferas, descripción de personajes, objetos o paisajes; en diálogos. Pueden existir, lógicamente, estos elementos *pero al servicio de una estructura*. Veamos:

Diálogo

No sólo puede emplearse, no es necesario que sea breve; lo que sí es imprescindible, que sea conciso, apretado, sin desperdicios, es decir, el diálogo como un elemento narrativo más; inclusive hay cuentos que son casi en su totalidad, diálogos: es el caso de Chéjov,

de quien citamos algunos ejemplos: «Una perra cara», «La mujer del boticario», «Señoras», entre tantos otros. También puede darse el caso inverso, es decir, no haber diálogo, sin que esto altere para nada la jerarquía de la narración o la estructura del género.

Creación psicológica

Muchas veces supone una desviación que el cuentista, limitado por márgenes estrictos —tiempo, acción, emoción, tención— no puede permitirse. En el buen cuento existe la creación psicológica pero siempre fugaz, simple, claro que simple de trazos —pocos pero vigorosos trazos— y siempre al servicio de la narración propiamente dicha. Esto no quiere decir, de ningún modo, que el buen cuento exige «personajes con simplicidad espiritual, rara vez de psicología complicada», como alguien ha sostenido[8]. No, no, no: ¿quién podría afirmar sin temor a equivocarse que Emily[9] es un personaje de simplicidad espiritual o de psicología poco complicada? O decir algo parecido de aquel ciudadano de Gomorra que aparece en *La Lluvia de Fuego*[10], para no mencionar algunos personajes de Edgar Allan Poe o de Borges. ¿Y quién puede afirmar sin temor a equivocarse que *Una Rosa para Emily* o *La Lluvia de Fuego* no son excelentes realizaciones cuentísticas, o que los autores mencionados no son maestros en el género?[11].

Descripciones, atmósfera

Toda descripción, de paisajes, objetos, atuendos, personas, etc., cuando es gratuita, rompe el esquema porque desvía la atención del lector, lo molesta, lo aleja del eje y del interés narrativos, no cumple ninguna función específica. Y señalamos esto porque el cuento puede exigir una descripción y sin ella resultar mochado. Recordemos las breves descripciones de la Gomorra incendiada y pensemos que estamos ante un descriptivo por excelencia, pero en Lugones alentaba un gran cuentista, cuentista que se nos puso de manifiesto, precisamente, en *Las Fuerzas Extrañas*, después de *La Guerra Gaucha*, donde una maraña descriptiva ahoga hasta los mejores intentos cuentísticos.

Al comienzo de *El Huésped Ambicioso* de Hawthorne hay una pintura, una creación de atmósfera, pero éste es elemento imprescindible de esa materia narrativa que atrapa al lector para no soltarlo sino con el párrafo final. Poe es un maestro en el manejo de este recurso, el cual constituye la sustancia de gran parte de sus narraciones, hasta el punto que las mismas, sin dicho ambiente, perderían no sólo su atractivo sino su significación. Por tanto, la descripción de paisajes, de objetos (*La muerte de la emperatriz de la China*, de Rubén Darío), no es ajena al cuento pero debe estar, como los otros elementos constitutivos señalados, dentro de la trama argumental, en función de ella, para que el género la soporte sin malograrse.

Un buen cuento no exige preparación previa: va directamente al hecho y arrastra al lector hasta hundirlo en su materia desde el primer momento: «Sé que me acusan de soberbia y tal vez de misantropía y tal vez de locura», dice Borges en un cuento que es ejemplo de concisión y de dominio del género. Y al decir esto, está entrando directamente al asunto, cimentando su narración que no es otra cosa que la historia del Minotauro. Aquí, el retrato es imprescindible, más que todo el retrato espiritual, interno, pues constituye su eje. Los rasgos corporales, que serán los que den el desenlace, van surgiendo solos a lo largo de la narración, a manera de cartas que el autor va mostrando al lector como quien juega limpiamente, en alto, elevado, refinadísimo estilo. En esta apretada narración que apenas si pasa de las ochocientas palabras, cada una de ellas, desde el epígrafe hasta el último adjetivo o la modesta interjección, cumple un rol casi matemático al servicio de los propósitos del autor, como lo demostraremos en otro capítulo.

En la tramitación de su relato, todo buen cuento debe aparecer como una realidad rotunda, sin desmayo ni inútiles alargamientos, con un atuendo a medida, exclusivo y no vulgar, de confección. Además, debe sugerir, hacer pensar: por real y escueto que sea, debe quedar reverberando en el plano de la ficción, donde la fantasía y la inteligencia del lector, o del oyente, puedan andar a sus anchas no sólo para acusar un contenido o un sentido expresos sino otras tantas significaciones más amplias, profundas y valiosas, tan valiosas que únicamente por su intermedio el cuento puede alcanzar la condición de símbolo, trocarse en simbólico. Decir símbolo, supone una condensación de sentimientos y hablar de sentimientos implica aludir a planos infinitos de la experiencia humana, planos que reviven —o reaparecen— en todo su alcance y profundidad, cada vez que el símbolo se presenta. Cuando el cuento llega a ser claramente

simbólico deja de ser una simple diversión o tapón de la realidad: se convierte, en tal caso, en la encarnación de la realidad misma.

Todo cuento, en su unidad, debe traducir la unidad de su «Weltanschauung», de su concepción del mundo. Esa concepción del mundo no es el reflejo de un saber adquirido, y deliberadamente o no, puesto en evidencia, sino ante todo una forma de sentir y vivir el mundo, una manera de conducirse o comportarse concretamente en él. Por eso la coherencia y totalidad de todo cuento debe ser la de un carácter y, hablar de carácter supone el modo que tiene el hombre de percibir el mundo conforme a su estructura temperamental.

Todo objeto estético porta un mundo, contiene un sentimiento idealizado que está en él desde su origen y que cobra validez y se transmite en tanto y en cuanto dicho objeto sea auténtico. El cuento auténtico se reconoce en su acento de verdad psicológica que no se encuentra jamás en el cuento falso o inauténtico. La unidad y la coherencia del cuento auténtico responden a pulsiones directas donde alarde o maestría técnicos sólo constituyen un mero, bien que fundamental, revestimiento de aquéllas.

EL CUENTO Y SUS VECINOS

No se sabe con precisión cuándo empezó a emplearse el término «cuento» para denominar un determinado tipo de narración. A ello debe añadirse que el uso de esta palabra, en su origen, es bastante inestable: hacia los siglos XIV y XV se habla en forma indistinta de apólogo, ejemplo, fabliela y cuento —entre otros nombres— para señalar un mismo producto narrativo. Aunque don Juan Manuel no habla de cuentos sino de ejemplos, habla sí, de contar. En cambio Boccaccio emplea indistintamente los términos fábulas, parábolas, historias, relatos y también cuentos, para referirse a sus narraciones.

Con el tiempo, cada uno de estos nombres ha ido identificándose con una forma de narración perfectamente delineada, de manera que es casi obvio señalar sus características. ¿Quién no puede distinguir una fábula de un cuento o éste de un apólogo o de una leyenda? Sin embargo, continúa interesando la diferenciación del cuento, de un pariente menos cercano, la novela, más que todo porque dicha diferenciación, de alguna manera, significa un aporte a la definición, siempre estimada, de ambos géneros. Intentaremos acercarnos a esa diferenciación.

De lo dicho en el primer capítulo, se desprende que el cuento es un género sumamente severo, no rige para él la elasticidad de que goza la novela: hecho fundamental.

El problema de la extensión no aporta mucho a la demarcación del género: hay arquitecturas cuentísticas perfectamente logradas con extensión más bien novelesca; uno de estos casos es el de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes —algunas bastante extensas— que son cuentos a pesar del nombre que les dio su propio autor.

La duración, en el cuento, no está determinada por el número de páginas —a este respecto no existe canon delimitatorio— sino por esa unidad de impulso de que ya hemos hablado: mientras la extensión esté al servicio de ella, cualquier número de palabras será válido; en cuanto desborde la medida que ese impulso exige, se malogrará el cuento como tal; es decir, podrá ser cualquier cosa menos cuento propiamente dicho.

La tensión está diluida en la novela, tanto que la atención del lector —que no persigue angustiado o expectante un desenlace aunque lo angustie el desenvolvimiento de los hechos novelescos— puede orientarse hacia diversos focos: frescos adosados a estampas o cuadros aislados, análisis acoplados a descripciones, retratos o murales demorados paa mostrar la capacidad descriptiva del autor y su ojo desmesurado o detallista, hechos colaterales exigidos por la circunstancia individual de cada personaje, etc. El cuento no: debe ir al grano, debe traducirse en un lenguaje prieto, en ocasiones hermético, donde por un doble proceso de condensación y filtrado o enmascaramiento, puedan aglutinarse múltiples sentidos y significaciones.

Como el cuento debe mantener tenso al espectador —oyente o lector— necesita adecuar ajustadamente el relato a las incesantes oscilaciones de la atención. La novela posibilita una atención intermitente —menos tensa—, el autor puede permitirse vaivenes —regresos, anticipaciones— que jamás pueden darse en el cuento; el final puede saberse desde la primera página sin que ello desmerezca para nada la novela. En cambio, ya definimos el cuento como una estructura cerrada que no admite elementos marginales, como una unidad compacta que se concibe y se recuerda como totalidad, hecho imposible en la novela, no sólo por su desarrollo y extensión sino por su

estructura —llamémosla articulada o desarmable— compuesta de diversos elementos.

Lo curioso es que cuentistas y novelistas pueden trabajar con los mismos elementos —el hombre, sus problemas, diferentes hechos de la vida—, la variante está en la forma de combinar esos elementos: Jorge Luis Borges en *La muerte y la Brújula* y William Faulkner en *Una Rosa para Emily*, tienen sobrado material para hacer sendas novelas pero, en ese caso, hubieran tenido que dejar que esa materia narrativa a elaborar, siguiera lentamente su curso con los vaivenes y desviaciones que le fuese imponiendo su propia naturaleza; dejar que los hechos sucedieran, en una palabra, en lugar de *contar cómo sucedieron*, que es lo que ocurre en el cuento; dejar, entre otras cosas, que los personajes actuaran por sí mismos, caracterizándolos psicológicamente a través de una serie de actitudes; de un detallado desenvolvimiento vital; en cambio sólo dan una caracterización prieta y aunque fugaz, muy certera, y sólo en la medida que el desenlace lo exige.

La imaginación, por naturaleza, es la gran juguetona, la inclemente creadora de artes y artilugios para probarse a sí misma, a despecho de la infinita variedad de sus criaturas, que lo que fundamentalmente le interesa es una cosa: crear. Esta modalidad de la imaginación se advierte muchísimo más y mejor en la travesura del cuento que en la novela. Es difícil, si no imposible, hallar una novela donde no se puedan detectar o auscultar los esfuerzos y jadeos del autor. Esta condición, si aparece en el cuento, lo desautoriza por completo.

VITALIDAD DEL CUENTO

Hoy, si un crítico quiere juzgar una novela, debe, antes de evaluarla, situarla; porque en este género, los siglos, las corrientes y la moda, han ido dejando claras marcas, tan claras que es necesario establecer deslindes entre sus diferentes manifestaciones. El *Quijote* inicia la novela moderna, sin embargo, sus diferencias con cualquier novela de nuestros días son tan obvias que sería ocioso establecerlas. En cambio, si leemos «Don Illán y el Deán de Santiago» o «El hombre que tenía tratos con el diablo que se hacía llamar don Martín» (cuentos del siglo XIV), encontraremos en ellos, fundamentalmente en el primero, la estructura del cuento actual, a pesar del arcaísmo del lenguaje y de los recursos narrativos.

Sin negarles ningún valor a las novelas novecentistas —absurdo sería hacerlo—, no podemos ignorar su pesadez ¿Quién podría decir que *Eugenia Grandet* no es una gran novela? ¿O *Madame Bovary*? Pero, ¿qué lector del común podrá leerlas hoy con deleite, con pasión, con entusiasmo? Sencillamente, han pasado de moda. Ya no interesan, porque reflejan épocas y situaciones que no son las del hombre de nuestros días. Sin embargo, esto no ocurre en el cuento. Un lector cualquiera —siempre refiriéndonos a los frecuentadores de la buena literatura— puede leer con el mismo interés o con el mismo deleite un cuento de Chéjov, de Maupassant, de Pardo Bazán, de Poe o de cualquier autor del siglo XIX. Ello se debe a que los cambios en este género han sido y son menos intensos que en la novela, aunque la forma también evolucione hasta llegar al cuento contemporáneo del que luego hablaremos. De cualquier manera, una característica que prevalece en el género desde sus orígenes, es la economía, la concisión: la materia narrativa se aprieta tal como ocurre en el orden pictórico con las miniaturas.

Dónde, cuándo, cómo y por qué nace el cuento, son preguntas cuyas respuestas no siempre coinciden. Estudiosos, críticos, etc., están de acuerdo al asignar al cuento un origen remoto y oral. Menéndez y Pelayo[12] dice al respecto que los antecedentes lejanos estarían en «las vagas memorias de la primitiva comunidad de los pueblos arios, como parece que lo indica el encontrarse alguna de ellas en otras ramas de la misma familia, especialmente en las tradiciones germánicas que recopiló Grimm». Pero ¿por qué pensar en un solo lugar de origen, desde donde se desparramó por todo el universo? ¿No hay acaso otras manifestaciones culturales que se han dado aisladamente en distintos puntos del globo? Jan de Vries[13] se refiere al método de investigación conocido bajo el nombre de histórico-geográfico-finlandés, cuyas investigaciones no se limitaban al grupo humano indoeuropeo: «Se comprendería que la India occidental había sido una fuente fecunda de cuentos, aunque no la única. También en Europa septentrional y occidental pudo haberse originado un cuento y haberse propagado luego por Asia»[14].

Por su parte, Theodore A. Gaster[15] recopila una serie de cuentos pertenecientes a pueblos de lengua afín al hebreo y al árabe, es decir lengua semítica (asirios y babilonios), indoeuropea (hititas) y

hebrea primitiva (cananeos), a los que rotula como «los más antiguos de la humanidad», pues algunos fueron escritos hace unos cuatro mil años: el del gigante Gilgamesh existe en diferentes versiones: la de la biblioteca de Asurbanipal —en 669 - 628 a. C.—, una asiria, más antigua, otra hitita y otra hurriana; además, algunos fragmentos de dicha leyenda figuran en sellos cilíndricos del tercer milenio a. C.

Donde se acentúan las discrepancias es en el porqué y cómo nace el cuento. En efecto, hay quienes hablan de un origen mítico; es el criterio de los que sostienen que todo cuento es parte de un mito más o menos transformado, o sea que empieza como un mito litúrgico y con el tiempo llega a convertirse en materia de entretenimiento (Jakob Grimm: *Deutsche Mythologie*). Otros (Mr. Lang) le asignan un origen antropológico al manifestar que todos los cuentos populares son la encarnación de ideas comunes entre los pueblos salvajes. Hay quien establece un origen épico, ligándolo a la historia: el pueblo novelaba, exageraba o fantaseaba en torno a figuras o hechos salientes de su época, hasta que la tradición terminaba por desfigurarlos y dar origen al cuento. Claro que es probable que con este procedimiento hayan surgido más bien las leyendas —o buena parte de ellas— aunque no se lo puede descartar del todo como origen del cuento pero no como elemento único ni siquiera primordial. Cabe también el punto de vista filológico (el de Max Müller), según el cual la mente humana, por naturaleza, tiende a tomar la metáfora por realidad.

Pensamos que ninguno de los elementos señalados puede ser por sí mismo, en forma excluyente, la cuna del cuento aunque a cada uno de ellos le quepa buena parte de la responsabilidad. Lo cierto es que la fantasía del hombre trabajó y trabaja con elementos de diversa procedencia y al servicio de fines también diferentes, según la época: religioso, didáctico-moral, lúdico, enteramente gratuito o filosófico o de escape a una angustia metafísica, etc. Y esto ocurre desde tiempos tan remotos que ni siquiera pueden indicarse con precisión, hasta nuestros días.

La investigación nos demuestra que los pueblos primitivos «detenidos en el estadio prehistórico de la evolución cultural en el momento en que los colonizadores blancos los descubrieron... tuvieron relatos enteramente ficticios para su distracción»[16].

Figuran entre los cuentos más antiguos de los que se tienen noticias, los egipcios correspondientes a los siglos XIII o XIV a. C. Máspero, en su obra *Les Contes Populaires de L'Egypte Ancienne*, París 1889, recoge estos cuentos, que se conservaron en papiros. Entre los más conocidos figuran: el de *Sinuhé*, que pertenece al imperio medio; el de los dos hermanos (figura en un papiro del siglo XIV a. C.); la historia del náufrago, perteneciente también al imperio medio. E. Cosquin[17] estudia «las asombrosas y demasiado precisas» similitudes de estos viejos cuentos egipcios con una gran variedad de cuentos modernos (húngaros, rusos, griegos, franceses, italianos, indios, anamintas, transilvanos, rumanos, gitanos de Bucovina, válacos, serbios, noruegos, bretones, lapones, tártaros, árabes, suecos, kalmucos, escoceses, siameses, mogólicos, checos, bohemios, etc.), hecho que sirve para reafirmar nuestra advertencia preliminar sobre el carácter errabundo y sin fronteras de este antiquísimo género literario. Estos cuentos egipcios que nos ocupan son narraciones fantasiosas, de atmósfera por lo general extraterrena, o fabulosa, en la que se mueven magos, momias, divinidades, etc. La influencia de las mismas fue notable: llegó hasta los cuentos orientales (Simbad el Marino, en *Las Mil y una Noches*), a Herodoto (que trasladó íntegro a sus *Nueve Libros de la Historia* el palimpsesto llamado *Rhampsinito*), a Heliodoro y Luciano.

Cuentos babilonios, hititas, cananeos, fueron escritos hace unos cuatro mil años. Evidentemente circularon en su origen en forma oral, pero ya se advierte en la mente del narrador y también de los responsables de la comunidad, la voluntad de perdurar: lo prueban las tabletas de arcilla en que fueron grabados, encontradas bajo las ruinas de las viejas ciudades del Cercano Oriente. Según Gaster[18] fueron escritos por encargo para que los letrados y sacerdotes pudieran leerlos al pueblo, debido a «la aparatosidad de la lengua cuneiforme» que hacía de la lectura un arte especializado y dificultaba su circulación. Indudablemente fueron utilizados con propósito moralizador, de ahí el interés en que llegaran en forma más o menos oficial al pueblo que, no es difícil pensar, ya los conocería porque de su seno nacieron y allí se multiplicaron. Tampoco es desdeñable la teoría de que constituyeron uno de los elementos de una especie de teatro primitivo: el relato que acompañaba e iba explicando la pantomima. Hacia el siglo VII a. C. se prepararon colecciones de estas tablillas destinadas a la biblioteca de Asurbanipal en Nínive. A ellas sumemos otras, anteriores más o menos en mil años: las encontradas en las excavaciones de Asur y otras ciudades. Entre los

años 1600 y 1200 a. C. sitúa Gaster las tabletas de los pueblos Hatti y Hurriano y hacia 1400 a. C., las cananeas conservadas en el templo de la ciudad de Ugarit.

Estas son narraciones muy elementales en las que se advierte con facilidad la adición de diversos mitos que a modo de eslabones fueron constituyendo una cadena y a los que da unidad la presencia del héroe. En la epopeya de Gilgamesh puede advertirse con bastante claridad este procedimiento. Es fácil desglosar de ella ocho relatos diferentes: a) la presentación del héroe, la aparición de Enkidu, su adversario, su lucha y posterior camaradería; b) el episodio del árbol sagrado y la muerte del monstruo que custodiaba el Monte de los Cedros; c) las aventuras generadas por Istar que culminan con la muerte del toro celestial; d) la muerte de Enkidu, e) la búsqueda de Utnapishtim y el secreto de la vida eterna; f) la historia que narra Utnapishtim (correspondiente a la leyenda bíblica del arca de Noé); g) la historia de la planta de la eterna juventud. Un débil hilo unifica estos relatos que podrían ser contados en forma independiente sin que quedara nada trunco; esta unidad está dada más que todo por la figura de Gilgamesh, sin cuya presencia algunos episodios nada tendrían que ver con otros.

A los cuentos chinos (Shan-Hoï-King) se les atribuye una antigüedad de 2.200 años antes de la Era Cristiana. Se piensa que este libro se originó en la India y pasó a China por el Tíbet y la Mogolia.

De especial interés para nuestra cultura occidental, son los cuentos del grupo índico, persa y siríaco. El *Calila e Dimna*, el *Sendebar* y *Barlaam y Josafat* constituyen la triple fuente de la cuentística medieval. De la India pasaron a la literatura árabe y a través de ella llegaron a España, desde donde se propagaron por toda Europa. Ahora bien, este papel que le cabe a España como puente para el paso del cuento indo a occidente, no es el único ni el primero: según la teoría de E. Cosquín, la semejanza entre las formas primitivas indias y la tradición popular europea, principalmente germana, hace pensar que a los mogoles les cupo un papel muy importante en el vínculo de la literatura india ético-moralizadora y la tradición popular germana. Pero Jan de Vries duda de la capacidad de estos pueblos invasores para transmitir «el acervo de esta literatura recreativa e inofensiva» y sostiene otras posibilidades: considerar a los iranios como una «avanzada de la propia India», que prosiguió camino a través de Grecia y de Bizancio.

Es extraordinaria la importancia que las colecciones indias tienen para el desarrollo del cuento. Esta importancia empezó a advertirse a principios del siglo XIX, cuando la semejanza del sánscrito, recién descubierto, con las lenguas clásicas, dio lugar a la comparación de diferentes idiomas, hecho que permitió establecer una unidad de origen. El establecimiento de una lengua originaria común posibilitó la cuentística comparada, en la que la literatura sánscrita cumplía la función de nexo fundamental.

Por el momento, debemos más bien hablar de apólogos, dado el carácter didáctico-moral de los mismos. Su influencia en la literatura occidental es enorme, sirven de modelo no sólo a gran parte de la literatura española medieval (Juan Manuel, Juan Ruiz, Sancho IV), sino también al francés Vincent de Beauvais (1190-1264), al italiano Boccaccio (1313-1375), al inglés Chaucer (1340-1400), al catalán Raimundo Lullio (1235-1315), sin contar fábulas y apólogos esópicos «de origen más oriental que griego», según Menéndez y Pelayo[19].

La más vieja de las colecciones de la literatura sánscrita que poseemos es el *Pantschatantra*, conjunto de apólogos de remotísima tradición popular: se la sitúa alrededor del siglo VI de nuestra Era. Es del tipo de relaciones en serie de carácter didáctico que recibían el nombre general de *Nitizästra* (Niti: conducta; zästra: instrumento de aprendizaje); lo integran cinco colecciones de apólogos, independientes unas de otras pero con cierta rudimentaria unidad —común en este tipo de relatos— según la cual el narrador va vinculando al primer cuento, los sucesivos. Son narraciones sembradas de sentencias extraídas de los tratados ético-políticos y de los poetas.

Hemos dicho que el *Pantschatantra* es la colección más antigua que se posee, pues se piensa que existió una anterior de la cual se hizo la traducción árabe en el siglo VIII, anterior, según Benfey[20], a las mismas versiones del sánscrito conocidas. De la árabe se hizo la castellana, lo que le confiere un extraordinario valor para la historia de este libro.

La versión persa hecha por Berzuyeh en el siglo VI (al igual que la árabe y la castellana) se efectuó bajo el nombre de *Calila e Dimna* y esto hace suponer a Benfey y a Alemany[21] que en la época en que se hizo la traducción pehlevi pudo haber existido esta obra, aunque no conocida todavía como *Pantschatantra*, porque si no Berzuyeh le hubiera dado igual nombre. Estas versiones árabe, persa y castellana, comprenden los cuentos relacionados con los dos lobos que

dan nombre a la obra, que constituyen la primera colección del *Pantschatantra*; además, muchos otros (III, V, XV, XVI, XVIII) que no figuran en aquella primera *tantra* o serie. El cuento de la Paloma Collarada... pertenece a la segunda serie del *Pantschatantra*. El capítulo IV (Los cuervos y los búhos) pertenece al libro III; el de la niña que se tornó en rata (cuento bastante elaborado, que traduce una áspera, ingenua poesía) pertenece al libro IV de algunas traducciones y al III de otras.

Kosegarten[22], que analizó once manuscritos, señala que estas copias ofrecen textos diversos hasta el punto que casi podría decirse que hay tantos textos como manuscritos. Reconoce además en las once copias, dos redacciones diferentes, «una sencilla y sin adornos y otra extensa y más elaborada». Esto sirve para mostrarnos la vigencia, ya en aquel entonces, del proceso elaborador del artista sobre la materia prima proporcionada por la tradición y a la vez desvirtúa el aserto de que el cuento como entidad literaria nazca en el siglo XIX.

Ya refiriéndonos específicamente al *Calila e Dimna* traducido por Alfonso el Sabio (1251?), es bueno señalar que si bien gran número de los ejemplos compilados son fábulas, algunos de ellos pueden ser tomados como cuentos; tal es el caso del religioso que vertió la miel, que luego dio lugar al ejemplo de doña Truhana, de Juan Manuel, y a la fábula de la lechera de La Fontaine; La alcahueta y el amante, El carpintero engañado, La rata cambiada en niña; el del ladrón a quien hacen creer que la luna sirve de escala.

A esta colección hay que agregar el *Sendebar*, traducido del árabe dos años después que el *Calila*, con el título de *Los engannos e asayamientos de las mugieres*, de gran influencia, también, en la literatura occidental y muy particularmente en la española. Muy distintos y con diferente estilo (picantes y malignos los llama Menéndez y Pelayo) son estos cuentos del *Sendebar*; algunos de ellos, en nuestro concepto, mucho más logrados como cuentos —más ágiles, más elaborados, más originales— que los del *Calila*.

Añadamos el *Barlaam y Josafat* —atribuido durante mucho tiempo a San Juan Damaceno, escrito a comienzos del siglo VII, de gran influencia especialmente en Juan Manuel y Boccaccio— y estaremos ante los tres libros orientales de ascendiente capital en la cuentística de la Edad Media. Pero si bien éstos figuran entre los primeros, cronológicamente hablando, en cuanto a redacción, no lo fueron en

cuanto a traducción a las lenguas romances, pues se les adelantó el *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso, en el siglo XII, y cuyas fuentes son las colecciones antes mencionadas.

NOTAS

[1] «El cuento propiamente dicho, en nuestra opinión, ofrece sin dudas un campo más favorable para el ejercicio de los talentos más elevados que aquel que puede ser ofrecido por los anchos dominios de la mera prosa...

«Un escritor idóneo ha construido un cuento. Si es prudente, no habrá moldeado su pensamiento para acomodarlo a sus incidentes sino que después de concebir cuidadosamente un cierto efecto único y singular, inventará tales incidentes, combinándolos de tal manera que puedan ayudarlo a establecer ese efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a destacar ese efecto, quiere decir que ha fracasado en su primer paso. En toda la composición no debe haber una sola palabra cuya tendencia directa e indirecta no esté al servicio de ese designio prestablecido». En *Graham's Magazine*. Mayo, 1842.

[2] Idem.

[3] *El cuento español*. Ed. Columba. Buenos Aires. 1959. Páginas 7 y 8.

[4] *Las Fuerzas Extrañas*. Ed. Centurión. Buenos Aires. 1906 y 1926.

[5] *El Aleph*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1952.

[6] L. Lugones, ed. cit.

[7] *El Aleph*, ed. citada.

[8] Cf. M. Baquero Boyanes: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, 1949, p. 113.

[9] W. Faulkner: *Una rosa para Emily*.

[10] L. Lugones, ob. cit.

[11] Nos hemos propuesto trabajar sólo con cuatro o cinco autores, de ahí que la cita de unos pocos, siempre repetidos, sea deliberada.

[12] *Orígenes de la novela*, T. I, página 34. Emecé Ed. Buenos Aires, 1945.

[13] Ob. cit.

[14] Ob. cit.

[15] Theodore A. Gaster: *The Oldest Stories in the World*. The Viking Press Pub. New York, 1952 (hay una edición castellana de Hachette, año 1956, Buenos Aires).

[16] Roger Pinon: *El cuento folklórico*. Eudeba. Buenos Aires, 1965. Pág. 15.

[17] Comentario al cuento egipcio de «Los dos hermanos», traducido del francés por Elisa Bernis: Menéndez Pidal. *Antología del cuento universal*. Ed. cit.

[18] Ob. cit.

[19] *Orígenes de la novela*, T. I, pág. 14, ed. cit.

[20] Benfey, Theodor: *Kalilag und Damnag*. Leipzig 1876.

[21] *Pantschatantra*: Trad. por Alemany Bolufer, Perjado, Páez y Cía. Madrid. 1908. Prólogo.

[22] Pantschatantrum sive Quinquepartitum de moribus exponens ex codicibus manuscriptis edidit I° Godofr Ludov Kosegarten. Bonnoe ad Rhenum, 1848 cit. por Alemany Bolufer, ed. cit.

EL CUENTO LÍRICO: ESQUEMA PARA UNA HISTORIA

Eileen Baldeshwiler

*Artículo publicado originalmente en 1969 (*Studies in Short Fiction*, 6) e incluido después en el libro* Short Story Theories *(Charles, E. May, edit. Ohio: Ohio University Press, 1976), de donde ha sido extraído para esta selección. Se han traducido solamente los fragmentos considerados como fundamentales para la comprensión de este aspecto del cuento. El mismo desarrolla asuntos relacionados con la tipología narrativa a partir de la cual, antes que aspectos externos, sus autores destacan básicamente estados emocionales internos más vinculados a los sentimientos que a la acción. Se oponen en ese sentido la llamada «narrativa épica» y la que aquí se resalta a partir de una caracterización de cuentistas rusos, ingleses y norteamericanos, la «narrativa lírica».*

CUANDO SE escriba la evolución del cuento moderno habrá que tomar en cuenta dos historias relacionadas, trazando, por una parte, el desarrollo de la mayor cantidad de relatos [tales], lo que denominamos «narrativa épica», y, por otra, un grupo minoritario, al que por contraste pudiera denominarse narrativa «lírica». El grupo más numeroso se caracteriza por una acción externa que se desarrolla «de manera silogística» mediante personajes esbozados principalmente para que lleven adelante la trama; culminan con un final decisivo que muchas veces facilita una valoración universal y se expresan a través del lenguaje práctico de la prosa realista. El otro grupo de relatos se concentra en cambios internos, estados de ánimo y sentimientos; utiliza una variedad de patrones estructurales que dependen de la forma de la emoción misma; la mayoría de las veces presentan un final abierto y suelen expresarse en el lenguaje condensado, evocador y a menudo figurativo de la poesía. En la teoría literaria actual el término «lírica» remite no tanto a la estructura sino al tema y al tono. Y es sobre estos aspectos que deseamos llamar la atención a través de la denominación de «relato lírico».

Obviamente, la distinción entre prosa narrativa y verso permanece inalterada. El relato lírico, como cualquier otro, incluye lo esencial de la narración: personajes con cierto grado de verosimilitud, implicados en una acción unificada en el tiempo, y el medio expresivo continúa siendo la prosa. Observando históricamente la narrativa lírica, se nota que una minoría de escritores se dedicaron exclusivamente a esta forma, en tanto que otros cultivaron no sólo esta modalidad sino también la «épica». Sin embargo, existe una nítida línea de desarrollo en relación con la primera, cuya denominación («lírica») aparece ya explícitamente en 1921, utilizada por Conrad Aiken en una reseña sobre *Bliss and other stories* [...].

El relato lírico surgió como una forma distinta en los poco estructurados pero unificados bosquejos de Turgenev en *A Sportsman's Notebook*, con sus sutiles matices emocionales, su famoso tono «titilante» y su atención a los detalles físicos de los objetos naturales y las escenas. De estructura episódica, algunas de las piezas se desenvuelven en torno a un argumento convencional, pero más frecuentemente el autor nos conduce suavemente —a través de un interludio temporal señalado mediante toques impresionistas momentáneos—, de tal manera que se despiertan los sentidos y también se matizan y se hacen reflexivos los sentimientos. Ante la primera impresión, uno piensa en Turgenev como si estuviera trabajando en un lienzo atestado de figuras, pero la visión más duradera es la de unos personajes, cada uno de los cuales está dotado de su propia aura, su propio tono emocional y su propio entorno: mediante el manejo delicado de la distancia estética y el empleo de un narrador-observador perfectamente a tono con los matices de la naturaleza y el sentimiento humano, Turgenev controla cuidadosamente y matiza el tono [de sus cuentos]. Aunque trabaja en el marco del naturalismo, este autor demuestra un poder supremo para encubrir todo en una incandescencia como de sueño, reparte uniformemente la luz melancólica de su propia visión sobre los objetos naturales y los eventos humanos.

A pesar de su respeto y admiración por Turgenev, Chéjov, el siguiente practicante [ruso] de la narrativa lírica, trabaja en una línea diferente, concediendo casi toda su atención al reportaje de situaciones pequeñas, cargadas de emoción, desde el punto de vista de dos o tres personajes. Abandonando las trampas del argumento convencional, como lo hizo Turgenev, Chéjov concentra su punto de vista en muy limitadas ocasiones, difuminando sobre ellas una luz humorística o melancólica y reportándolas con la absoluta fidelidad del arte naturalista. A ratos, sin embargo, las limitaciones autoimpuestas son trascendidas y los relatos de Chéjov adquieren una dimensión más amplia, más libre, más musical [...].

La musicalidad de los trabajos de Chéjov es descrita muy acertadamente en un comentario de D. S. Mirsky: allí se señala que si bien la prosa del autor no es «melodiosa», la arquitectura de sus relatos es similar a la de una composición musical. «Fluidas y a la vez precisas, las narraciones se construyen sobre la base de curvas muy complicadas... calculadas con la mayor precisión». La estructura de un relato de Chéjov es entonces «una serie de puntos que marcan con exactitud las líneas discernidas por él en la intrincada maraña de la conciencia» [...].

En síntesis, para Mirsky, los relatos de Chéjov son «monolitos líricos»: los episodios mismos están severamente condicionados por el todo y no tienen significación independiente de éste.

Hay un sentido en el que todo el trabajo de Chéjov es simbólico, pero en algunos cuentos los símbolos desempeñan una función estructural central...

Aparte de liberar el cuento lírico de las limitaciones del argumento convencional, Turgenev y Chéjov explotaron conscientemente el lenguaje en sí mismo para expresar de modo más agudo estados de sentimientos y cambios sutiles en la emoción. En estos autores el locus del arte narrativo se mueve de la acción externa a estados mentales interiores y la línea argumental consistirá... en trazar emociones complejas hasta una cadencia de cierre, a diferencia de la resolución razonada de la narrativa convencional: causa-efecto. Es aquí donde observamos el nacimiento de la historia «abierta». Aparte del uso de la curva emocional, otros nuevos patrones de organización del relato comienzan a emerger, tales como la alternancia de escenas y estados de ánimo para lograr un efecto «surrealista», el girar en torno a un dilema central o un conjunto de sentimientos, el registro de un movimiento de fuertes sentimientos o percepciones que contienen su propia forma significativa.

Los discípulos ingleses de Chéjov y Turgenev, especialmente A. E. Coppard y Katherine Mansfield, explotaron a su modo algunas

de estas innovaciones. En Coppard la acción externa está también estrictamente supeditada a los sentimientos exteriores, ya que todo está dirigido hacia la focalización en un momento intenso [...], o a trazar sus secretos orígenes [...], o a mostrar el crecimiento de la personalidad mediante un profundo ropaje emocional [...], o la también profunda —aunque espasmódica— emergencia de la identidad individual [...]. Coppard, asimismo, puede usar el lenguaje con la «piedad», delicadeza y precisión de los metafísicos ingleses [...]. Además, una fuente importante de sus efectos poéticos es su uso cuidadosamente controlado de la ambientación [...].

Menos segura en el desarrollo de su propia voz, Katherine Mansfield, como Coppard, algunas veces logra el balance perfecto entre el detalle realista y el nivel de sugerencia que el relato lírico demanda. Ocasionalmente [...], Mansfield maneja con extremado acierto la epifanía para reflejar y resolver complejidades emocionales [...].

Como muchos lo hacen, tildar a D. H. Lawrence de escritor poético, no es sino llamar la atención acerca de la poderosa sensualidad y pasión de algunos de sus trabajos más característicos, o contemplar la atmósfera de natural misticismo que ocasionalmente brilla en su obra. Sin embargo, cuando en sus piezas más breves, Lawrence permite que la misma estructura sea guiada por la forma del sentimiento, él puede, muy a pesar de las limitaciones de su lenguaje, lograr un efecto directamente lírico [...].

Virginia Woolf, igualmente, mueve el locus de la narración de la acción externa autónoma a la vida interior. Aparte de su interés como ejemplos de una epistemología bien pensada y su consecuente moralidad, algunos relatos de V. Woolf ilustran el uso del lenguaje al servicio de aquella narrativa cuyo único objetivo es representar una gama de sentimientos.

Dejando a un lado virtualmente la acción externa, y escogiendo como temas cambios emocionales más delicados y mucho más privados que aquellos explotados por Turgenev o Lawrence [...], V. Woolf abandona el terreno del cuento convencional para seleccionar nuevos temas, nuevas estructuras y nuevo lenguaje. Como el de Turgenev, su trabajo marca casi una ruptura total entre lo viejo y lo nuevo. Cultivadores posteriores del relato lírico, especialmente

los norteamericanos —con la excepción de Sherwood Anderson— pudieran ser vistos más como elaboradores que como descubridores dentro de esta línea*.

Traducción y adaptación de *Irayda Sánchez* y *Luis Barrera Linares*

*De aquí en adelante la autora se dedica a resaltar las características particulares de varios cuentistas norteamericanos, sin agregar nada que pudiera ser de mayor interés para los objetivos de esta selección. Los autores a los que se refiere son los siguientes: Conrad Aiken, Katherine Ann Porter, Eudora Welty y John Updike. Nótese que ha intentado trazar una línea evolutiva del relato lírico a partir de Turgenev y Chéjov (rusos), y de sus discípulos ingleses, hasta llegar a los escritores norteamericanos como Sherwood Anderson y otros más recientes como los citados arriba.

El cuento como pasado activo

Mario A. Lancelotti

Bajo el título de «El cuento como pasado activo», recogemos dos capítulos del libro De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento *(Buenos Aires. EUDEBA. 1965), de Mario A. Lancelotti, uno de los estudiosos argentinos que con mayor asiduidad se ha dedicado a la historia y la teoría del cuento. Autor también del volumen* Teoría del cuento *(1973), Lancelotti propone en los capítulos seleccionados que es el relieve de lo acontecido, la evocación del suceso como «pasado activo», lo que distingue al cuento como género narrativo.*

En rigor, una teoría del cuento debiera comenzar por un examen de la acción narrativa, capaz de rendir cuenta del hecho particularísimo mediante el cual el hombre da, del universo en que es parte, una imagen poética. Esta exigencia parece aquí acentuarse toda vez que por narrar entendemos el acto de referir un suceso. Pues, de ser así, el cuento estaría estrechamente ligado a la fuente misma del fenómeno literario, en cuyo seno más recóndito hallamos la participación, la íntima necesidad del diálogo. Testigo y cronista de su mundo, desde los tiempos más remotos el hombre se ha visto impulsado a expresar y transferir la realidad de diverso modo. En la efusión poética que corresponde al cuento y a la novela obra como un historiador en sentido lato, a pesar de los distintos resortes temporales puestos en juego a través de las diversas técnicas narrativas que les conciernen.

Que la temporalidad propia del cuento se nutre de un pasado activo, tal como lo postulamos en el presente ensayo, parecería extraerse de la sola etimología del verbo narrar. Pues narrar proviene de *refero*, entre cuyas acepciones figuran las de restituir, restablecer, retroceder, volver hacia atrás. Para los fines que aquí nos inte-

resan basta, sin embargo, admitir la participación del pasado para situarnos en un punto de vista que incluye la problematicidad como un rasgo formal. Aquí también la etimología vendría en nuestro apoyo, pues cuento, que proviene de *computus*, es no sólo recapitulación o restablecimiento del hecho, sino cuenta, es decir, «razón, satisfacción de alguna cosa». Cómputo —que, por lo demás, es *calculus*— nos conduce naturalmente a «conjetura», que es su segunda acepción, por lo que tocamos, así, de nuevo, el nudo de aquella problematicidad: búsqueda de la Verdad que Poe postulaba como uno de los móviles formales del cuento.

El suceso, como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el solo «personaje», si se quiere, del cuento y tan así es ello que la bondad del mismo habrá de medirse, precisamente, por su recurrencia y, dentro de esta forzosa recapitulación, por la habilidad con que el narrador sabrá adscribirle, fielmente, sus menores incidentes. Aquí el autor actualiza e indaga el hecho impulsor de un modo tal que no se sabría decir cuál es la parte del lógico y cuál la del poeta. Demás está agregar que en estos rasgos habita, ya, la diferencia específica entre el cuento y la novela. Pues, fuera de que en ésta son los caracteres y la acción misma los elementos que definen, perceptivamente, al menos, el género, la verdad es que en ella el asunto fabulado se ofrece, en el tiempo narrativo, como una experiencia coetánea del lector. En otras palabras: la vivencia novelística se abre paso, entre autor y lector, a través de una temporalidad sincrónica. Pero no nos adelantemos demasiado. Digamos, por ahora, que el interés del cuento radica en el acto de relatar: la narración es el estilo. Por ello es que sentimos en él la presencia del relator como no nos ocurre, ni tiene por qué ocurrirnos, cuando participamos de una novela. Porque el suceso lo es todo, afirmamos que el cuentista, interpuesto entre el acontecimiento y el lector, maneja aquél a su arbitrio. De muy diverso modo pasan las cosas en la novela, donde su traductor está detrás y no delante del contenido estético, de tal manera que la acción novelesca parece venir hacia nosotros por un imperio del que el novelista constituiría el solo mediador. Tanto es así que muy frecuentemente no puede él mismo con sus criaturas, que terminan por imponérsele. Ahorro los ejemplos clásicos. El novelista maneja sus personajes desde ellos mismos, y el acontecimiento, si lo hay, quedará configurado en la última línea. El cuentista trabaja un suceso: neutral

punto de partida que, por modo inverso, es el desenlace. En *William Wilson*, de Poe, la persona del personaje cuenta menos que lo que le ocurre. Es decir: que lo que hay en él de *caso* y, por tanto, de acontecimiento.

Postula Whitehead que pasado, presente y futuro se implican y que, por lo tanto, cada segmento del tiempo nos muestra, a la vez, una recapitulación y una prefiguración de la realidad. En un «proceso» semejante el flujo misterioso de la vida cobra una marcha circular y reversible, comparable al eterno retorno. Una idea parecida podríamos extraer de los planteos fenomenológicos de Husserl en su revisión del pensamiento de Brentano. De un modo o de otro la idea de una temporalidad discontinua, recurrente y previsible confirma las más osadas aventuras de la fantasía y certifica, a un tiempo, la validez de la intuición poética y el indisoluble lazo que une poesía y filosofía.

El problema del tiempo en la literatura ha sido estudiado con singular penetración por quienes vislumbran en el arte de la ficción los elementos filosóficos que le corresponden de modo particular. Un examen semejante era inexcusable a partir de Proust, de Joyce y de Kafka, quienes, sin otra ayuda que su intuición estética, competirían con la ciencia en el descubrimiento de insospechados modos de temporalidad o, si se quiere, de comportamientos del tiempo dentro de la materia narrativa. Demás está decir que una intervención de la misma raíz se ha producido en el resto del campo estético, donde el tema se ha tratado profusamente.

Pero una cosa es el tiempo narrativo, es decir, el perteneciente a la captación y traslación estilística de los modos de la realidad, y muy otra la categoría temporal propia del género en que, como en un molde, se vuelca el tracto de la fábula. En el presente trabajo pretendemos que la categoría formal del cuento se ordene en la primera de las instancias temporales que, con un criterio sucesivo y lineal, postulamos, analíticamente, como pasado, presente y futuro. O sea, que el género cuento se inscribe, temporalmente, en la órbita de un pasado absoluto o «révolu». Las notas restantes, articuladas por la retórica desde Poe, son consecuencias de esta radicación formal de su estructura, que hace del género un orbe cerrado, temáticamente rígido, técnicamente difícil.

En este imperio irreversible y singular del suceso radica su famosa brevedad, requisito tan simple como fecundo, del que deriva,

forzosamente, el resto de sus exigencias clásicas: unidad, originalidad, intensidad, estilo depurado. Pero también la Verdad, señalada por Poe como causa final del cuento y expuesta, así, como su primer principio filosófico, deriva, naturalmente, del radical dominio de un suceso que pide ser indagado y expuesto.

Alcanzar el hecho, explicarlo: he aquí la labor recapituladora, historiante, del cuentista. Se comprende, pues, que en su tarea el lenguaje cognoscitivo y el emotivo confluyan en un solo estilo.

Una teoría del género reclama, por lo demás, una estética del narrador y del lector. Pues la brevedad del circuito narrativo corresponde, en el primero, a una disposición mental capaz de un esfuerzo tan rápido como intenso. El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas. En cierto modo, el cuentista procede como un obseso. Por algo, el tema y su recurrencia —literariamente, su debida recurrencia— pertenecen al alma del cuento. Desde el punto de vista del lector, el cuento es acto riguroso de leer: lectura por excelencia. No leemos un cuento con los mismos ojos que siguen una novela o meditan un tratado científico. En la primera, la lectura no es jamás demasiado atenta y es natural que así sea: nos toma desde ángulos y distancias muy diversos. Distraído por una trama en la que de algún modo interviene, el lector lee y no lee a un tiempo. Una novela puede reposar en las manos. Un cuento es operación estricta del ojo: atención al estado puro. La menor desviación pone en peligro el incidente, que es el suceso y el efecto: en rigor, toda la historia. Más que a conmovernos, el cuento tiende a asombrarnos y, estilísticamente, el cuentista en un virtuoso. Su «tour de force» consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje.

*

Si la característica de la brevedad, aparentemente simple, es capaz de conducirnos a la noción más profunda y, por lo tanto, inmanente a aquélla, de la intensidad y denunciar, una vez más, el imperio, en el cuento, de la universal norma estética de la unidad —esclareciendo, así, a través de uno de sus elementos, la naturaleza del género—; si, pues, la extensión es para el cuento, algo así como una categoría necesaria, entonces el suceso mismo, como acontecimiento puro, no es menos hábil para adentrarnos con idéntica hondura en su noción

más genuina. Ya las retóricas consagradas y los diccionarios más depurados nos hablan invariablemente de suceso y no de una acción definida por episodios, pasiones, costumbres o caracteres, tal como lo hacen para su moderno género vecino: la novela.

Pero esta singularidad del acontecimiento se relaciona, a la vez, con su carácter extraordinario y su temporalidad particular. Obsérvese que en la novela «pasan cosas», en tanto que en el cuento sólo ocurre sustancialmente una, cualesquiera que sean los incidentes de que el narrador se valga para actualizarla. Y esa cosa única en que el cuento incurre para darle renovada presencia es, justamente, el suceso. Tal actualidad señera del acontecimiento explica, en el narrador, la observancia de un desarrollo y de un clima que, uncidos a la presión imperiosa del tema, no se distinguen del estilo y extreman, en cambio, en la medida de tal dominio, el requisito de la originalidad. Pero, además, esta persistencia temática del cuento, fuera de aclararnos su naturaleza hermética e insular, nos revela una temporalidad propia, capaz por sí sola de descubrirnos un carácter diferencial bien preciso respecto de otros géneros y, en especial, de la novela, cuyo deslinde, generalmente referido a la extensión, no resulta siempre claro en los manuales.

En la novela, en efecto, la acción es contemporánea del lector y el suceso, que, en el transcurso de la lectura es desarrollo actual, sólo alcanza cumplimiento en la última página. No incurrimos en exceso de metáfora al decir que una novela es una vida, en cuanto, existencialmente, su verdadero significado se logra al final. No abusamos, tampoco, de la imagen si, paralelamente, afirmamos, de un modo obvio, que el cuento es un hecho. Las oposiciones podrían multiplicarse desde otros puntos de vista. Dominio del corazón en un caso, del ingenio en el otro, para no poner sino un ejemplo. Pero, volviendo a la temporalidad del cuento, diremos que, a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso *ya ocurrió* al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen.

Este carácter retrospectivo, que hace del cuento en general, y del cuento policial en particular, una recapitulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un pasado activo. Esta

presencia de un tiempo absoluto explica no sólo la naturaleza insular del cuento, como forma cerrada, opuesta a la estructura abierta y actual de la novela, sino su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa (un escándalo) en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte transversal, detiene la existencia en un «tempo» absoluto, configura el receptáculo temático del cuento. Por este camino se vuelve a la insularidad del género, puesto que la pausa, tanto como el «caso» (o lo extraordinario, que en el fondo es lo mismo) son aislantes ideales que conducen necesariamente a la forma breve.

Un ejemplo típico de esta presencia viva del pasado en el molde del cuento lo proporciona desde el siglo XIX *Wakefield*, el célebre y tantas veces citado relato de Hawthorne. Se trata de un hecho escueto y real ocurrido en Londres probablemente a mediados de aquel siglo. Un hombre, después de vivir varios años en paz con su mujer, decide un buen día, con el pretexto de un viaje, alejarse por unos días del hogar conyugal. Se muda a pocas cuadras y pasa así veinte años hasta regresar otro buen día. El hecho, de una extravagancia inaudita, da pie a Hawthorne para escribir uno de los cuentos más correctos y conmovedores que se conocen. Pero la felicidad de la narración consiste en que el autor no sólo no se aparta en ningún momento del escandaloso acontecimiento que le sirve de tema, sino que, por el contrario, insiste en él de un cabo al otro del relato.

Cómo logra Hawthorne esta proeza sin que a lo largo de sus breves páginas decaiga un solo instante el interés es algo que no puede explicarse tan sólo por la diafanidad y la sencillez del estilo. Se comprende, sobre todo, por una intuición perfecta del principio expuesto, en cuanto implica la recurrencia indeclinable del suceso mismo. Dijimos que todo el mecanismo del cuento puede entenderse como una recapitulación y, a su favor, como un modo de indagar la posibilidad y la modalidad misma del hecho que lo funda. En rigor, *Wakefield* se resuelve en una serie de conjeturas alrededor de la personalidad del protagonista, capaces de explicar o no su conducta aparentemente inexplicable. El empleo del tiempo presente no hace sino vigorizar el regreso vivo del pasado, su recurrencia constante. «Imaginemos ahora a Wakefield despidiéndose de su mujer. Wakefield lleva un

sobretodo gris...». «Podemos pensar que Wakefield mismo no sospecha lo que le espera. Tiende las manos a su mujer...». «Pero volvamos al marido». «¡Pobre Wakefield! ¡Qué poco conoces tu propia insignificancia en este ancho mundo!». Etcétera.

A estas reflexiones, en que el lector es conducido por la mano del narrador en una indagación conjunta del protagonista, siguen algunos incidentes discretos referidos a la ambulación del personaje, muy pronto incógnito, por las inmediaciones de una casa que, perdida en el tráfago londinense es, sin embargo, la suya. Hay, incluso, una escena en que Mr. y Mrs. Wakefield se rozan en plena multitud... Dice Poe, refiriéndose a este relato, que «la fuerza del cuento de Mr. Hawthorne reside en el análisis de los motivos que impelieron o pudieron impeler al marido a semejante locura, y las posibles causas de que perseverara en ella». Creemos, más bien, que esa fuerza se debe, sobre todo, a la presencia inalterable de un suceso que, ciñéndose al imperio de un pasado que es la historia misma, la fantasía del autor respeta en todo instante. Con Kafka, el cuento moderno define todavía más el imperio del suceso como categoría temporal del género. Y es que con él, como lo anticipáramos, se cumple el tránsito del misterio a lo absurdo, y lo absurdo comparte con el acontecimiento puro que da vida formal al cuento su fatal irreductibilidad. Obsérvese que en cuanto fractura con un orden determinado, lo absurdo no reconoce la menor ambigüedad. No hay en él medias tintas. Participa del carácter radical de la situación: *es*, simplemente. No hay aquí, como en el misterio, velo alguno que apartar. Lo absurdo podrá asombrarnos, pero es inconjurable.

No es extraño, entonces, que el escritor lúcido de una época en que lo extraordinario corre a la par de lo ordinario y cotidiano alcance el límite extremo de aquel *efecto* de que nos habla Poe mediante el recurso de la alegoría. Pues la naturaleza marginal del signo debía corresponder necesariamente al carácter insular de lo absurdo. Por razones y caminos distintos —pues lo absurdo es situación, en tanto que el signo es una técnica— ambos equidistan de lo obvio y cotidiano. Ligada a lo absurdo, la alegoría fortalece en él la irrupción de un presente que mantiene vivo en el dominio férreo, inequívoco y neutral del signo. ¿Y qué persigue este recurso si no alcanzar intuitivamente la unidad del relato? El hombre-insecto de *La metamorfosis* lo consigue sin duda, y con creces. No es aventurado

agregar que la alegoría, al mantener la convivencia del hombre y del animal enriquece la narración con la permanencia de un pasado que explica, a la vez, la vida de Gregorio Samsa y la existencia de un cuento perfecto.

EL CUENTO Y LOS GÉNEROS PRÓXIMOS

Mariano Baquero Goyanes

Mariano Baquero Goyanes es uno de los más conocidos narratólogos españoles, autor, entre otros, de La novela y sus técnicas *y* Problemas de la novela contemporánea. *Del breve libro de este autor prácticamente convertido en un clásico desde el momento de su publicación (*Qué es el cuento, *Buenos Aires: Columba, 1967), hemos extraído el presente capítulo. Aquí Baquero Goyanes precisa de manera nítida los rasgos que a su juicio hacen distinto el cuento de otros tipos de narraciones breves (leyenda, artículo de costumbre, poema en prosa, novela corta). Otros capítulos del mismo libro, no reproducidos aquí, hablan de la relación entre cuento y novela y el cuento y la poesía, además de ofrecer algunas de las técnicas propias del relato breve.*

A) LEYENDAS Y TRADICIONES

SE DIRÍA PUES, como consecuencia de lo últimamente apuntado, que es la brevedad el rasgo más sobresaliente y característico del cuento. Ya H. G. Wells, y con referencia a la *short story*, decía que tal especie se caracterizaba por «poder leerse en menos de una hora». De tal definición parece hacerse eco el norteamericano Seymour Menton en el prólogo que figura al frente de su antología *El cuento hispanoamericano* (México, 1964): «El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora, y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto». Parece evidente que tal definición convendría igualmente a otras especies narrativas que se caracterizan por su brevedad y, sin embargo, no son cuentos. De ahí que S. Menton se crea obligado a precisar: «Así es que la novela se diferencia del cuento tanto por su extensión como por su complejidad: los artículos de costumbres y las tradiciones populares, por su base verídica y por la intervención directa del autor que rompe la unidad artística; y

las fábulas y las leyendas, por su carácter difuso y por carecer en parte de la creación original del autor».

Parece pues conveniente, a la hora de intentar fijar una imagen lo más nítida posible de qué es un cuento, estudiar con cierto cuidado esa esclarecedora zona de los deslindes. Dejando para el final —por tratarse del punto realmente decisivo— el cotejo de la novela y del cuento, veamos ahora rápidamente cuáles son las otras especies narrativas breves que tienden a confundirse con el género que nos ocupa. A alguna de ellas alude Seymour Menton pero con unas caracterizaciones demasiado rápidas e imprecisas; ya que, por ejemplo, apuntar como elemento diferenciador del artículo de costumbres y del cuento la base verídica de aquél equivale a negar no sólo la existencia de cuentos inspirados en sucesos reales, sino también la de artículos rotundamente ficcionales.

Se trata de un problema que ha de ser tratado sin perder de vista el contexto histórico, ya que, en gran proporción, el confusionismo genérico planteado por la aparición del cuento en concurrencia e, incluso, en convivencia con otras especies narrativas breves, tiene su origen en la especial conformación del romanticismo. Frente a la doctrina neoclásica —que tanta vigencia y fuerza tuvo en el siglo XVIII— de la pureza e incomunicabilidad de los géneros literarios —cada uno de ellos pulcramente separado, encasillado, determinado—, la sensibilidad romántica prefiere mezclar, confundir, borrar límites y crear nuevas y complejas formas. Se considera entonces normal la mezcla de lo cómico y de lo trágico, de la prosa y del verso, de lo narrativo y de lo lírico, de lo filosófico y lo humorístico. En las letras españolas, la novela de Antonio Ros de Olano, *El doctor Lañuela*, constituiría un buen ejemplo de tales mescolanzas románticas. Fue entonces, en la primera mitad del siglo XIX, cuando al calor del nervioso periodismo entonces cultivado nacieron y prosperaron menudas especies narrativas no siempre fácilmente caracterizables ni deslindables —leyendas, baladas, tradiciones, artículos de costumbres, etc.—, pero todas ellas definidas por un común denominador expresivo: el ser relatos breves en prosa.

Hemos dicho *en prosa*, a sabiendas de que, según ya quedó apuntado, no siempre se escriben así tales modalidades narrativas en la época romántica. Lo que ocurre es que los posibles casos de confusión del cuento con otros géneros formalmente próximos se dan cuando todos ellos están escritos en prosa. Por el contrario, cuando

el verso se configura como cauce expresivo propio y específico de una determinada especie narrativa —v. gr., la *fábula*, tal como quedó acuñada a partir de La Fontaine y, en las letras españoles dieciochescas, de Iriarte y Samaniego—, ésta queda suficientemente diferenciada del cuento.

Pero en la época romántica el verso y la prosa se manejan indistintamente en géneros como los antes apuntados: leyendas, tradiciones, y hasta artículos de costumbres, pues aunque tal modalidad se escribió normalmente en prosa —la de un Larra, por ejemplo—, cabría recordar a su lado determinadas páginas de las *Escenas matritenses*, de Mesonero Romanos, en que el autor empleó total y exclusivamente el verso: «El coche simón», «Los misterios de Madrid», «El paseo de Juana»...

La normal aceptación del cuento como especie literaria caracterizada por el verso es la que, probablemente, lleva al amigo de Espronceda, Miguel de los Santos Alvarez, a publicar en 1864 sus *Tentativas literarias* con el significativo subtítulo de *Cuentos en prosa*.

Posiblemente Miguel de los Santos Alvarez creyó oportuno hacer tal aclaración para, con ella, mejor caracterizar el contenido de sus relatos. Pues parece admisible que, en líneas generales, los escritores románticos reservaran el verso para las narraciones de corte fantástico o legendario, y no para las de carácter realista o de ambiente contemporáneo, que apenas resultaban imaginables fuera de la expresión prosística. Quiero decir que así como los temas históricos, fantásticos, legendarios, fabulosos, admitían tanto la expresión versificada como la prosística, los temas de carácter realista y de época actual sólo parecían admitir la forma prosificada, excepto en los años del naturalismo literario, en que poetas como Campoamor y Núñez de Arce no tienen ya inconveniente en tratar tal temática en composiciones en verso, a la manera de *El tren expreso*, *Maruja*, etcétera.

Por un lado pues tenemos la posibilidad de unos cuentos legendarios, fantásticos, tradicionales, cultivados por los románticos tanto en prosa como en verso. Por otro, la presencia de unos cuentos exclusivamente escritos en prosa, como consecuencia de la temática elegida por sus autores. Sobra advertir que fue este tipo de cuento el que había de prevalecer y de imponerse como forma moderna del género, hasta el punto de que hoy resulta difícilmente concebible la existencia del cuento en verso.

En consecuencia, no parece que sea necesario esforzarse por establecer diferencias entre cuentos, leyendas, tradiciones, etc., ya que, en definitiva, se trata de un asunto de pura clasificación temática. Quiero decir que así como existen cuentos humorísticos, trágicos, sociales, los hay también legendarios, fantásticos, etcétera.

B) ARTICULOS DE COSTUMBRES

Más compleja resulta la confrontación del *cuento* y el *artículo de costumbres*. ¿La diferencia es sólo de contenido o afecta también a la forma, a la estructura? En principio se diría que los dos géneros quedan suficientemente diferenciados por la concreción temática a que alude la estricta denominación de *artículo de costumbres*, en contraste con la indeterminación y vaguedad que el *cuento* supone con relación a sus posibles contenidos y temas. A la vista de un artículo de costumbres presentado como tal, ya sabemos a qué atenernos respecto de su contenido, aun antes de leerlo. Lo que el costumbrista nos ofrezca podrá caracterizarse por el doliente humorismo y el grave acento crítico —Larra—, por la blanda socarronería y la benévola sonrisa —Mesonero Romanos—, por el brillante colorido y la animada plasticidad —Estébanez Calderón—; pero en todos los casos sabemos de antemano cuál es el contenido de lo que vamos a leer: descripción de tales o cuales costumbres. En cambio, el simple rótulo de *cuento* colgado de un relato breve en prosa no nos orienta en nada con relación al tono y características de su contenido.

Sin embargo, no pocos titulados cuentos inciden plenamente en lo costumbrista, en fenómeno correlativo con el que se observa en ciertos artículos de costumbres, cuya configuración y movimiento hacen de ellos verdaderos cuentos. Es lo que ocurre con algunas *escenas matritenses* del citado Mesonero Romanos: v. gr., «El retrato», «De tejas arriba».

Téngase en cuenta que el artículo de costumbres puede adoptar distintas configuraciones. Hay una, abstracta, en que el autor especula sobre costumbres, pero sin apenas concretar, sin darnos los humanos moldes en que esas costumbres encarnan o, por lo menos, sin tomar como base o pretexto un argumento: v. gr., «Modos de vivir que no dan de vivir», «El hombre globo», de Larra.

No es ésta, sin embargo, la forma más abundante ni más literaria, sino aquella otra en que el articulista imagina una acción, mueve una trama y crea unos personajes, presentándose pues un cuadro animado, cuya mayor o menor semejanza con el cuento estará en razón directa de la dosis argumental —peripecia— que se haya vertido en la acción. «El castellano viejo» de Larra es un buen ejemplo de esta clase de artículos de costumbres con acción, personajes y diálogo que lo asemejan a la ficción narrativa breve que es el cuento. Por eso, desde hace muchos años, son bastantes las antologías de este género que se caracterizan por la inclusión en sus páginas de artículos de costumbres. Ya en 1894 y a propósito de una antología publicada por Enrique Gómez Carrillo de *Cuentos escogidos de autores castellanos contemporáneos*, tuvo ocasión Emilia Pardo Bazán de combatir tal criterio y de diferenciar, como especies distintas, cuento y artículo de costumbres.

Sin embargo, no siempre es fácil la diferenciación, por más que, en líneas generales, tal vez podría aceptarse que así como en el artículo de costumbres prevalece la descripción detallista de ambientes y la pintura satírica de tipos, en el cuento importan más otros componentes: la vibración emocional, la tensión narrativa dada por la índole del argumento o de la situación, el trasfondo poético que a veces se da en sus pocas páginas...

El costumbrismo persigue al cuento como la sombra al cuerpo, tal vez porque contribuyó a su aparición y lo nutrió constante y generosamente. En 1900, Pío Baroja publica *Vidas sombrías* y mezcla allí los cuentos genuinos con los que casi vendrían a ser poemas en prosa —«Mari Belcha»— y con verdaderos cuadros costumbristas: «La venta», «Angelus».

Recuérdese asimismo, en otro plano intencional, el caso de las muy populares y admiradas *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, en las que también se mezclan y alternan los tonos del cuento, del chiste, de lo legendario, de lo costumbrista, de lo histórico...

El cuento clásico, por así decirlo, el que se impuso en el XIX, el cultivado por *Clarín*, por Chéjov, por Maupassant, etc., es fundamentalmente argumento. En la intensidad de su breve trama radica su fuerza y su eficacia estética. Cuando el cuento se carga de elementos descriptivos, de notas satíricas, suele acercarse a la forma propia del artículo de costumbres.

C) POEMAS EN PROSA

Otro género allegable al cuento y confundido frecuentemente con él, es el *poema en prosa*. En cierto modo, algunas de las especies narrativas breves que el romanticismo cultivó —la leyenda, la balada— venían a ser, esencialmente, poemas en prosa. Un muy bello ejemplo de tal identificación lo ofrecen las famosas *Leyendas* de Bécquer, algunas de las cuales adoptan la disposición, el ritmo y el tono de verdaderos poemas en prosa, v.gr., «La creación». La proximidad, el parentesco de ambos géneros se percibe igualmente en no pocos de los breves relatos en prosa de Rubén Darío: «El rey burgués», «La canción del oro», «Cuento de Navidad», «La resurrección de la rosa», «El velo de la reina Mab», etc. Al gran escritor nicaragüense se debe la definitiva fijación del poema en prosa, a partir de 1888, fecha de la publicación de *Azul...*, donde incluyó algunos de esos relatos. De ella decía don Juan Valera: «En el libro hay cuentos en prosa y seis composiciones en verso. En los cuentos y en las poesías todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasiano más atildado».

El mismo Rubén Darío, en una carta publicada en *La Nación*, fechada en 1913 en París, se refirió a las influencias asimiladas en *Azul...* y al origen de algunos cuentos: «En cuanto al estilo, era la época en que predominaba la afición por la *escritura artística* y el diletantismo elegante [...]. En 'El velo de la reina Mab' el deslumbramiento shakesperiano me poseyó, y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical».

Estos son, precisamente, los rasgos más distintivos del poema en prosa —ritmo, sonoridad, transposición musical—, y los que mejor servirían para diferenciarlo del auténtico cuento, en el que si algo de eso se consigue es de rechazo, y no porque el autor se lo haya propuesto como objetivo fundamental.

Nuevamente habría que acudir a la trama, al argumento, a la situación, a todo lo que en el cuento significa una tensión, un mínimo de peripecia, para comprobar cómo el adelgazamiento o exclusión de tales componentes en un relato breve hace de éste un relato en prosa, siempre que, al mismo tiempo, hayan crecido y cobrado casi categoría protagonística los factores formales de ritmo, lenguaje, musicalidad, etc., aquellos que Rubén Darío decía haber manejado en «El velo de la reina Mab».

A finales del siglo XIX —ya quedó apuntado antes— poetas como Núñez de Arce, Campoamor, se esfuerzan por dar a la poesía un tono realista y aun naturalista, acercándola lo más posible a la prosa e incluso al lenguaje cotidiano, conversacional.

Los escritores modernistas, a partir sobre todo de Rubén Darío, intentan hacer con la prosa lo que Campoamor y Núñez de Arce con el verso, pero animados de una intención completamente opuesta. Ahora se pretende acercar la prosa al verso, mediante la incorporación de adecuados elementos rítmicos, mediante el empleo de la llamada *escritura artística*.

Los dos intentos tenían una raíz común: borrar las diferencias entre la prosa y el verso, para lo cual se idean dos soluciones distintas y opuestas: prosaización del verso y poetización de la prosa.

El cuento se convierte en género apropiado para tales experimentos. Y si Campoamor y Núñez de Arce escriben verdaderos cuentos en verso, Rubén y sus seguidores hacen poemas en prosa, en los cuales no importa tanto lo que se cuenta (si es que se cuenta algo) como la forma, la expresión empleada para contarlo.

Quizás una fórmula simplista que nos permita diferenciar con claridad ambos géneros, cuento y poema en prosa, consista en lo siguiente: cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando podamos *contarlo*) es que, indudablemente, estamos ante un *cuento*. Cuando no sea posible o, por lo menos, no resulte fácil tal experiencia, puede suponerse que lo que tenemos delante es un *poema en prosa*.

D) NOVELAS CORTAS

Más fácil resulta distinguir el *cuento* de la *novela corta*, ya que aquí todo parece reducirse a cuestiones de simple extensión, de número de páginas, de tiempo consumido en la lectura. La *novela corta* estaría a medio camino entre el *cuento* y la *novela* sin más. Sería el género equivalente de la *nouvelle* francesa, para el cual Fernán Caballero empleó el término de *relación*. Sería el género que Cervantes llamó simplemente *novela*, al dar título a la colección de sus *ejemplares*, en una época en que aún no se había olvidado totalmente el valor diminutivo que la palabra tenía en lengua italiana.

Fue después —según ya quedó estudiado— cuando, al perderse tal valor, se recurrió a la denominación *novela corta* para designar lo que igualmente podría haber sido llamado (quizá con más propiedad) *cuento largo*. De hecho, alguna vez empleó tal denominación doña Emilia Pardo Bazán, afortunada cultivadora de las tres modalidades narrativas: novela, novela corta y cuento. Así, con referencia a la narración de J. Octavio Picón, *Dulce y sabrosa*, dijo la Pardo Bazán: «En el cuento largo o juguete de Picón hay fondo bastante para novela...». Y de *Las veladas de Médan* dijo la misma Pardo Bazán en su libro sobre *El naturalismo* (tomo III de *La literatura francesa moderna*): «Encabeza el volumen un cuento largo de Zola, 'El ataque al molino'...».

La denominación de *cuento largo* no ha prevalecido, lo cual no deja de ser una lástima, pues, en mi opinión, resulta más adecuada que la de *novela corta*, al estar más vinculado este género al cuento que a la novela extensa. El *cuento largo* no es el típico perro hinchado, sino sencillamente un relato cuyo tema, cuyo desarrollo ha exigido más páginas que las normales de un cuento. Al igual que éste, la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional...

La novela suele tener una estructura casi calificable de sinfónica, integrada por la disposición de varios movimientos, un juego de tensiones, de contrastes, una sucesión de vibraciones. No percibimos el efecto total hasta que ha sonado el último acorde, hasta que se ha extinguido la última de esas vibraciones. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida.

La novela corta no es, por consiguiente no debe ser, un *cuento dilatado*; es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que el primero se refiere a aumento arbitrario —con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa—, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas.

Albert Thibaudet ha definido perfectamente la novela corta, al decir: «Entre la novela y la novela corta hay la diferencia que existe entre lo que es un mundo y lo que está en el mundo». Evidentemente, esa cualidad de *estar en el mundo* conviene asimismo al cuento, en cuyas reducidas dimensiones suele estar captado algún instante, algún trozo de vida expresivo e intenso.

JURISDICCIONES DEL EPOS: CONTAR, NARRAR, RELATAR

Raúl H. Castagnino

Un justificado afán por revisar y ajustar la terminología utilizada corrientemente para designar las actividades narrativas mueve al académico argentino Raúl H. Castagnino a delimitar la etimología, el sentido y los matices secundarios de algunos vocablos fundamentalmente para el tratamiento del tema que nos ocupa. En su artículo titulado «Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar (Pequeña Introducción a la Narratología)», publicado en la Revista Chilena de Literatura *en 1976, Castagnino formula además interesantes precisiones sobre los géneros narrativos.*

Para una correcta aproximación a los nuevos criterios de trabajo con la épica menor, importa, en primer término, el ajuste semántico en los tecnicismos pertinentes, sobre todo en aquellos que se han cargado de ambigüedad por el simultáneo empleo de los mismos en la lengua de comunicación de los medios masivos, en la rutina no científica de la crítica llamada tradicional y en la aspiración científica de la conocida como nueva crítica.

Tal vez la necesidad de precisión arranque con la misma palabra *épica-o*, que designa la categoría o género. Como sustantivo o como adjetivo, dicho término ha visto alterado su estricto significado al ser sacado de una jurisdicción específica. Titulares periodísticos, noticias, crónicas, comentarios escritos u orales referidos a la acción esforzada de un púgil, de un jugador de fútbol o relativos al triunfo de un débil sobre un poderoso, suelen mal enunciar: «Ha cumplido una hazaña épica».

Demasiada latitud para una voz que sólo debiera significar: «lo narrativo». En realidad, lo que se quiere sugerir con la expresión «Hazaña épica» es la idea: «Hazaña digna de una epopeya». Se ha apelado, por lo tanto, en aquel uso periodístico o popular, a un juego

tropológico anticientífico, ya que se asigna al término «épica» carácter de sinécdoque, nombrando el todo por la parte, aunque de ello resulta la ambigüedad del término y su alejamiento del área técnica, ceñidamente científica.

Se trata, sin embargo, de una ambigüedad básica. A partir de ella crece la maraña semántica. Si «épica» concierne particularmente al *epos*, es decir, a lo narrativo, en el concepto de «narrar», etimológicamente, se incluyen las ideas de contar, referir, relatar y, lateralmente, las de pintar, describir, evocar e historiar: vocablos éstos que la exactitud crítica ha de tornar, para su empleo ajustado, a una órbita incontaminada de ambigüedades y anfibologías, si los mismos han de funcionar como tecnicismos. Conviene, pues, avanzar paso a paso para deslindar las jurisdicciones semánticas de «contar», «narrar» y «relatar» y, consiguientemente, las implicaciones y concomitancias de una serie de derivados de la misma familia.

En sentido prístino, «contar», es procedimiento de la comunicación. Concierne a hechos reales o imaginarios que, en su serialidad, se informan, transmiten o comunican a receptores por un mediador, a través de una voz vertebradora de la comunicación o de la voz que finge la vertebración.

«Contar» remite al latín *computare*. Y no ha de olvidarse que esta voz conserva, en última instancia, su trasfondo numérico. Quien la emplea, referida a un procedimiento narrativo, pone en primer plano la serialidad factual; no tanto actores ni circunstancias referentes o concomitantes, menos aún razones de causa-efecto. A veces ni siquiera el mediador es reconocible.

Cuando del verbo «contar» se concreta el sustantivo «cuento», convertido en tecnicismo, sus perspectivas irán cambiando según diversos tiempos históricos y ámbitos concernientes. En la tradición popular, hasta el Renacimiento, el cuento reconocía primordial carácter oral y respondía a la idea de «contar» antes expuesta. La voz narrativa era realmente voz y sólo en segundo término, ficción de vertebración. En esa tradición, «cuento» no se diferenciaba de «relato», de «historia», de «relación», de «fábula». Tampoco diferenciaba si era real la fuente inspiradora o si su materia era artificiosa, ficcional. Posteriormente, cuando comienza el destino artístico del cuento literario, se perfila como categoría estética, como artefacto que levanta un sistema de relaciones entre componentes diversos, un juego de artificios que procura determinados efectos.

En tal carácter el cuento literario amplía su jurisdicción; del área de la comunicación se extiende al área de la expresión. Requerirá elementos propios, artificiales, ficcionales; componentes que es posible abstraer y pensar abstractamente desde un orden lógico superior, para advertir su integración en el sistema del artefacto; para captar sus relaciones y funciones.

De esos componentes y elementos, unos operan en el interior del artefacto y apuntalan la ficción: actantes, actancias, tiempo. Otros tienden hacia el exterior del artefacto. Son vehículos o elementos orientadores de la conducción narrativa y actúan sobre el receptor. A unos y otros pueden concurrir los valores conocidos como «circunstancias», los encadenamientos secuenciales de causa-efectos y demás relacionantes lógicos o de otro orden. También instrumentos de maniobra ficcional, recursos para suscitar expectativas, artificios y mecanismos para graduar tensiones e intensidad.

Como artefacto, el cuento literario es de esencia dinámica. Ofrece una anatomía y fisiología peculiares. La realidad formal configura la anatomía. La abstracción de la interrelación de componentes, su fisiología e intrafuncionalidad. De hecho, el cuento literario se ofrece como un organismo condicionado por ciertas funciones.

Se ha dicho, con razón, que el cuento literario nace y fina moviéndose: movimiento externo de lo que va sucediendo y hacia una dirección narrativa determinada; movimiento interno y psíquico de las expectativas que debe crear, de las que crean sus tensiones e intensidad, de la sorpresa de lo inesperado de un desenlace. Si externamente lo que sucede en el cuento ha de concluir junto con la lectura; internamente, expectativas, sorpresa, desconcierto, pueden obrar con efecto retardado. Como órgano condicionado por funciones, en el artefacto que es el cuento literario todo estará calculado, organizado, concentrado. Sin sobrar ni faltar nada. En vivencia paralela entre el discurso de la voz narrativa y el ojo y el entendimiento que siguen la lectura. El lector de un buen cuento debe olvidar que está leyendo; ésta sería una piedra de toque, uno de los milagros de los artificios del cuento, relacionado con el discurso de la voz narrativa y con el estilo.

El cuento no es invitación a solazarse con primores de estilo, sino juego para atrapar al lector con ajustado número de recursos, interrelacionados con la precisión de un sistema de relojería. Semejante precisión armónica en el artefacto, tal decantación de elementos

para salvar los indispensables, el ajuste casi mecánico, la sobriedad estilística tienen un secreto dinámico. Si dije que el cuento-artefacto nace moviéndose y se cierra moviéndose, la clave del enigma ya estaba revelada por Horacio Quiroga: el discurso narrativo, desde la primera línea, ha de ir preparando el desenlace. Pero el emisor es, también, problema de la cuentística.

El emisor —sea autor de la creación, se diferencie o se confunda con él— inevitablemente aparece como una realidad para el receptor. Llega a éste, por medio de un discurso narrativo, de la ficción de una voz narrativa; a través de la direccionalidad que imprime al discurso; a través de los artilugios con que orienta al receptor.

En el cuento oral, según ha sido recibido de la tradición milenaria, el emisor solía identificarse con una real voz. la relación entre ambos —emisor y narración— era tangible en la vertebración del relato. El receptor ponía lo suyo en la re-creación del mensaje de esa real voz.

En el cuento literario actual —cuento-artefacto—, la voz emisora muestra su realidad en forma de discurso narrativo fijado en signos. Es la ficción de una voz y, a la vez, eje del artefacto y artificio básico. Eje del artefacto porque vertebra la ficción, porque sobre el y desde él se establecen las relaciones básicas entre los componentes estructurales. Artificio básico, porque siendo discurso narrativo (desde los signos) o voz narrativa (desde la narratividad) —ficción en sí mismo—, desde ellos, se fundan y crecen todos los artificios ficcionales que, de hecho, constituyen una narración, un cuento.

El emisor o narrador aparece, pues, como elemento primordial en la estructura cuentística. No importa que se identifique con el autor, se diferencie o confunda con él; que se relacione con tal o cual persona o que trate de ocultarse. Siempre estará allí y será reconocible en la función emisora de voz narrativa, de discurso narrativo.

La función emisora, además, gobierna la direccionalidad del relato orientando al receptor. El narrador que arranca su operatividad desde la ficción de la voz narrativa, desde la fijación sígnica de la voz en el discurso narrativo, urde las relaciones básicas de los elementos del *epos* desde dentro del mismo. Pero también apunta a lo de afuera y procura guías que recibirá el receptor. Trata de ayudar a éste en la re-creación. La orientación la realiza por medio de otro artificio, reconocido con nombres distintos: «puntos de vista narrativos», «focos de la narración», «direccionalidad de la narración».

A veces, en las especulaciones teóricas, este artificio aparece confundido con los conceptos de voz narrativa, discurso narrativo. Sin embargo, no es cuestión de matices superficiales, sino de diferencias conceptuales básicas.

Si voz narrativa y discurso narrativo pueden funcionar como sinónimos —nunca como homólogos— es porque ambos conciernen a las narraciones internas de la estructura del *epos*. Con «punto de vista narrativo», como tecnicismo, no es lo mismo: concierne a lo de afuera de dicha estructura. Da al receptor lo aclaratorio, lo direccional, la entrada de cada actante, la pertinencia actancial de cada secuencia narrativa. Resulta indispensable en las formas de discurso narrativo llamadas: «indirecto» o «indirecto libre». En ambos es reconocible por las variantes pronominales de personas o por las desinencias verbales pertinentes.

El punto de vista narrativo indica el grado de predominio orientador que quiso ejercer el emisor. Su persistencia molesta o su discreción proporcionan indicios de significación y de valoración. Como indicio de significación, la persistencia absorbente —si opta por la tercera persona gramatical— interrumpe, en cierta medida, la rerecreación que corresponde al receptor. Es el caso del «punto de vista del narrador omnisciente» —que lo gobierna todo, lo anticipa y lo sabe todo— el cual como indicio de valoración, podría denunciar lo vetusto de un estilo narrativo. La variante de un «punto de vista narrativo» en tercera persona, no omnisciente —por lo tanto, menos coercitivo sobre el receptor— orienta sólo desde el presente de hechos y actantes que va descubriendo y observando simultáneamente con el receptor.

Pero si la persistencia absorbente se apunta por la primera persona gramatical, como indicio de significación, el punto de vista narrativo induce a la ficción de voz o discurso narrativo subjetivizados, de pertinencia autobiográfica, autotestimonial. Como indicio de valoración, este «yo emisor» juega la ambigüedad de que, naturalmente, el receptor tienda a identificar «yo emisor» y autor, olvidando que la voz emisora es ficción, que el conductor también lo es, que el todo es creación de estructura ficcional. La ambigüedad valorativa es mayor cuando el punto de vista narrativo en primera persona es de un relato o relación.

Con la perfilación de los conceptos «voz narrativa», «discurso narrativo» la filiación del cuento literario entronca en la genealogía

antigua de la épica. En las variantes cuentísticas, dichos conceptos tornan tangible el acto creador, el *poieo*, la estructuración ficcional, los artificios. Como en la epopeya o en la novela, también evidencian la estructura de un universo verbal. No es descripción o explicación: no la simple enumeración o inventario de componentes; no su filosofía, sino un objeto nuevo y diferente, un artefacto cuyo mecanismo, valido de los recursos y artificios de una técnica, sostiene una ficción, ya proceda ésta de lo mítico o de lo real.

«Ficción» es otro tecnicismo que necesita ajuste científico. Crecida como creación, como *poieo*, no requiere más prueba de existencia que la operatividad de los signos propuestos y ordenados en discurso narrativo. Tal operatividad, apoyada en la expresión, transmite a la mente, a la sensibilidad, a la capacidad imaginativa, al fondo vivencial del receptor estímulos y sugestiones que, a su vez, permiten a éste recomponer la abstracción del objeto —artefacto o sistema— y ponerlo en funcionamiento con ayuda de los artificios correspondientes. Esto ocurre en una dimensión imaginativo-temporal, identificable con el término «narratividad».

La nueva crítica ha propuesto algunos términos afines para nombrar tal abstracción, según proceda de los distintos medios de creación literaria. Uno de ellos es amplio y abarcador: «literaturidad». Fue propuesto por Roman Jakobson para denominar «aquello que convierte una obra dada en obra literaria». O sea, por una parte el fenómeno de transustanciación operado indistintamente por signo y verbo; por otra, «la realidad del arte», lo aparencial, la ficción. Los otros términos son especificantes: poeticidad, narratividad, dramaticidad, ensayicidad, según el fenómeno se haya producido por procedimientos líricos, épicos, dramáticos o ensayísticos.

Todos ellos se relacionan con lo ficcional en cuanto abstracción y con los sistemas estructurantes; sin embargo, llevan a un indispensable ajuste del concepto de «ficción».

Voz y discurso narrativos, punto de vista narrativo, narratividad y ficción son conceptos interdependientes. Pero con el último de ellos también se ha producido un desborde semántico y, para recuperarlo como tecnicismo, es necesario volver a circunscribirlo dentro de ceñidos límites. Quede sentado de antemano, pues, que «ficción» es término equívoco. A veces se lo toma como de estricta jurisdicción estética; otras, en cambio, acusa implicaciones éticas al homologarse con «mentira». Llegó al español con estas últimas, proce-

dente de la voz latina *fictio*, *fictionis*, que significa lo resultante del acto de mentir. Lo acogieron con sentido propio no estético los tratadistas de derecho, designando con él aquellas autorizaciones consentidas por la ley para aceptar presupuestos en favor de un reo. Lo prohijaron ciertos críticos literarios para nombrar, de modo amplio y evasivo, toda invención poética. En lengua francesa también se asocia a «mentira»; en lengua inglesa se circunscribió a la designación de las obras de creación pertenecientes al moderno género narrativo de imaginación. Por el camino anglosajón, también el español le ha insuflado el matiz peculiar —sin perder otras acepciones— de nominar obras imaginativas que urden acontecimientos.

En buena medida, se justifica la inclusión española de tal matiz con sabor de anglicismo, sin forzar la lógica. En efecto, un poeta lírico, por ejemplo, canta sentimientos personales: amor, admiración, dolor, encono, revestidos de envoltura poética, son expresados directamente como proyección de lo que realmente ha potenciado su afectividad. Al transmitirlos —cuando el canto está logrado— consigue que los capte, se emocione, goce, sonría o se encone un receptor desconocido. Con esa transferencia inmediata, en la lírica comienza a jugar una especie de ficción poética, de índole muy peculiar, a la que cabría denominar «poeticidad». Pero, ¿cuánto de aparencial o de ficcional va en ella? La poeticidad arranca de la propuesta de los signos, opera en la mente y en la afectividad del receptor si logra repetir en éste el proceso original que movió al creador y que fijó en signos. La única intermediación entre las motivaciones originales y la del receptor son los signos.

También, en otro sentido, el teatro daría margen a la ficción a pesar de las realidades que el espectador, frente al escenario, tiene ante sí: sucesos, seres, ambientes, espacios, tiempo. Sin embargo, el espectador acepta que dichos elementos reales encubren y son parte de una apariencia. Son reales, pero enmascaran. Y acepta el juego: sabe que cuanto hay y ocurre en la escena es convencional, pero entra en el juego. Esta aceptación configuraría la «dramaticidad», cuya operatividad mediata ofrecería mayor complejidad porque una primera mediación quedaría propuesta y fijada en los signos del texto dramático: pero, como hecho teatral, éstos se corporifican en el escenario. En ambos casos, los receptores —lectores o espectadores— apelan a códigos y convenciones pertinentes, a dupli-

cados mediadores, para recomponer en sus mentes y emotividad la ficción dramática. Una vez más surge el interrogante: ¿cuánto de aparencial o de ficcional va en ella?

En la lírica, la presunta ficción poética parte de la transferencia sentimental, la presupone. En el teatro, ficción y convención se hermanan entrañablemente. En cambio, donde la ficción alcanza mayor sutileza —y de ahí la pertinencia del término «ficción»— es, sin dudas, en el *epos*. En él, además de los signos, interviene un peculiar mediador: el emisor. Salvo el libro como objeto y el signo impreso, simples vehículos, el receptor de la ficción narrativa no recibe como reales ni los sentimientos productores ni otros elementos que, de algún modo, puedan corporificar actos o personajes propuestos por la voz narrativa. Sólo el discurso narrativo y, a partir de él, ha de reconstruir y recomponer todo: ambientes donde transcurren los acontecimientos, fisonomía y figura de los seres, procederes y móviles, alegrías y dolores, destino feliz o infeliz. Todo merced al emisor, a la voz narrativa. Semejante recomposición requiere una instalación abstracta: la dimensión mental-temporal, la «narratividad», zona o sector de la literaturidad que permite presumir que si es el emisor quien estructura la ficción y monta el artefacto desde los signos, es en la narratividad donde la misma funciona y donde operan los artificios. Es decir, en la abstracción ficcional llevada a cabo por el receptor es donde se la revive y convalida. De lo cual se colige, además, que la ficción funciona cuando actúa asociativamente, partiendo de motivaciones conocidas —comunes al emisor y al receptor— y combinándolas según propias necesidades. Invención e imaginación creadoras no sacan sus estímulos de la nada; provienen de una realidad preexistente y su límite es la verosimilitud.

Si la verosimilitud es apariencia de verdad y la ficción es verosímil, la ficción es un grado de la verdad, porque de hecho la apariencia lo es. En jurisdicción de la épica, lo ficcional se concreta desde los signos, vertebrado en discurso narrativo. Consecuentemente, el gran secreto del *epos* radica en el arte verbal. A propósito de él, William Gass, en uno de los ensayos de *Fiction and the figures of life*, observó irónicamente: «El que las novelas —y demás especies épicas antiguas o modernas— estén hechas de palabras, y sólo de palabras, es chocante, por cierto. Resulta algo así como descubrir que nuestra mujer estuviera hecha de goma-pluma: la felicidad de tantos años, los miedos, las ansias... todo esponja». Sin embargo,

más allá de la ironía, la realidad de este aserto deja entrever la necesidad de ajustar el uso técnico de la terminología relacionada con la idea de narrar, particularmente la presunta homología entre «narración» y «narrativa».

He procurado hasta aquí evitar el empleo del término «narración». En cambio, repetidamente, aparece el término «narrativa». Trataba de no caer en la inconveniente homologación de ambos, porque son términos con jurisdicciones diferentes.

Es consenso general entender el «narrar» como un evocar acontecimientos realizados por personajes y con consumo de tiempo. La presentación podrá ser sólo cronológica u obedecer a razones de causa y efecto. No importa que los acontecimientos hayan sido reales o imaginativos. La voz narrativa los evoca valida de la dinámica del arte verbal.

Fue el ya citado William Gass quien propuso entender como «narración» el aspecto dinámico de la creación ficcional «relacionado con la llegada y el paso de las palabras», con su actividad en la dimensión mental-temporal del receptor. A su turno, Alfonso Romano de Sant'Ana, en *Análise estructural de romances brasileiros*, advertirá la necesidad de manejar con clara noción el matiz semántico que diferencia el uso técnico de dos voces comunes como «narración» y «narrativa». Como Gass, admite que narración es llegada y paso de palabras, pero de palabras-signos, con efecto suscitador y ordenador de actantes, actancias y temporalidad. Actancias distribuidas secuencialmente, cumplidas por actantes con apariencia de carácter, que consumen tiempo. Narración es proceso.

Narrativa, en cambio, es término general y genérico dado a los textos que ofrecen secuencias de eventos; de los que brota una estructura ficcional articulada por una voz narrativa; de los que crece la proposición de la narratividad. Narrativa es resultado del proceso. «La narración —expresa Romano de Sant'Ana— es el modo como la narrativa se estructura; es el discurso de su articulación... En la narración se estudian los diversos códigos utilizados en la narrativa para su inscripción».

Si el simple «contar» atiende el trasfondo numérico, el primer plano de la serialidad factual; el narrar, además, subraya el encadenamiento secuencial, las razones ordenadoras. Orden es sobrestructura lógica donde cuentan relacionantes diversos: prioridad-posteridad;

causa-efecto; analogía-diferencia; acuerdo-desacuerdo; suficiencia-insuficiencia; etc. Cuentan también circunstancias y otros mecanismos concernientes.

Indagadas las jurisdicciones del «contar» y del «narrar» queda, finalmente, otro deslinde semántico imprescindible: el de «relatar».

Para Romano de Sant'Ana, la narrativa —como resultado de proceso— incluye el contenido que, en francés, encierra el término *récit*. Tal inclusión proyecta una serie de connotaciones. Dejo de lado aquellas ajenas a lo específico del *epos*, como recitado, recitativo, recitación, declamación y prefiero detenerme en las que le atañen, como relato, monólogos, tirada discursiva.

En este orden, *récit*, en una primera acepción equivale a «relato»: en otras, el monólogo, la voz única que absorbe y pospone el diálogo, se designa con la misma palabra. Cualquier texto épico —desde la línea inicial a la final— constituye en realidad un *récit*, un extendido monólogo, el relato o discurso de una voz narrativa. Por ello, como tecnicismo, el término «monólogo» tendría mayor pertinencia en la épica que en la dramática. Víctor Erlich-Seattle, en el estudio *Some uses of the monologue in prose-fiction: narrative manner and world-view* estima que «el monólogo no sería en rigor el no-diálogo ni una extensa relación de un personaje, sino un tipo de procedimiento discursivo propio de la narración, empleado a través de una ficción o en buena parte de ella, en la cual la voz de un narrador es oída distintamente y reconocida».

Vale decir que en la inclusión propuesta por Romano de Sant'Ana, antes mencionada, narrativa no funcionará como sustantivo general o genérico solamente; debería operar, además, adjetivalmente; operación narrativa, género narrativo, obra narrativa, voz narrativa. No obstante, la inclusión introduce, al mismo tiempo, el concepto de «relato». Otra vez la maraña se intrinca, porque se mezclan la acepción técnica y el uso común.

«Relato» suele usarse, a menudo, con sentido general como evocación testimonial. Carlos Mastrángelo, en *El cuento argentino*, lo caracteriza así: «En una conversación como en una novela cuando alguien refiere un hecho más o menos extenso o una serie de sucesos reales o que se suponen verídicos, generalmente no se dice que cuenta sino que relata. El relato tiene un significado mucho menos estricto, literario y artístico, que cuento y un sentido más real, más detallista, menos artificioso. Casi siempre un relato se copia, un cuento se inventa. Frecuentemente el relato es una crónica».

En el relato no cuenta, en primer plano, el sistema del artefacto. Prima el sucedido que se evoca y se retransmite. Razón tiene Mastrángelo al asociar la idea de «crónica». Recuérdese que la especie histórico-narrativa, llamada crónica por el inspirador o destinatario —Corona, casa reinante— o por la ordenación temporal bajo la tutela de Cronos, muchas veces es descrita como «relación», o sea: relato. Pero, por otra parte, el término «relato» requiere reflexiones particulares y complementarias. Proviene, como se sabe, del latín *relatus*, forma del verbo *refero* (referir), formado por la particula *re-* (otra vez, nuevamente) y *fero* (yo traigo), cuyo participio es *latum*. El que relata trae nuevamente —evoca con palabras— un sucedido del que fue testigo. Pero, también se puede relatar algo no visto, sino oído de otros. En la expresión latina *Relata* refero queda significada esa segunda instancia: re-cuento, relato de relato.

Los apuntados y discutidos —épica, contar, narrar, relatar y sus derivados—, son varios de los términos técnicos del vocabulario de la crítica referentes a la jurisdicción del *epos*. Algunos son también voces del habla cotidiana. Si en la órbita coloquial se han consentido entre ellos homologías, ambigüedades y equívocos, como tecnicismos de una ciencia de la literatura es preciso delimitar sus sentidos y matices para ajustar una terminología unívoca cuya denotación no reniegue del pretendido carácter científico.

Suertes del cuento y destinos del artefacto

Raúl H. Castagnino

Indudablemente, Castagnino es uno de las teóricos latinoamericanos que más se han preocupado por los aspectos relativos a la caracterización del cuento como categoría narrativa. De su libro Cuento-artefacto y artificios del cuento *(Buenos Aires: Nova, 1977), se ha escogido para esta selección el capítulo «Suertes del cuento y destinos del artefacto». El mismo ofrece la particularidad de referirse a los rasgos intrínsecos del cuento, y además ampliar el espectro del concepto hacia la consideración de los usufructuarios del mismo y a su operatividad dentro del contexto de la comunicación.*

Un cuento es para alguien pretexto de hermosas frases; estudio, para otros; para aquéllos, un medio de conciliar el sueño.

Ricardo Güiraldes: «Al rescoldo», en Cuentos de muerte y de sangre

PERENNIDAD DEL CUENTO

EL CAMINO lógico de exposición de este ensayo transitará de lo general a lo particular; de las amplias implicaciones referentes a la cuentística, la pulsación de su mercado, orígenes, especies, narratología y componentes, al examen individual de un modelo.

Sobre el cuento podrán explayarse, con verdadero dominio de la especialidad, los creadores; fuente productora y, a la vez, usuarios y usufructuarios. Podrán extenderse en consideraciones sobre él, críticos, historiadores y profesores, en condición de sólo usufructuarios. Lo harán sobre la base de las dobles referencialidades poseídas: la de la narratología, disciplina pertinente, y la brindada por la multiplicidad comparativa a su alcance, emergente de la riqueza universal del campo de la cuentística.

En ninguno de los órdenes intentaría aportar novedades. Se me ocurre, en cambio, que podría hilvanar ciertas reflexiones preliminares sobre la suerte del cuento; sobre las vicisitudes de su destino en mano de lectores comunes, de críticos, estudiantes y profesores; y, al propio tiempo, inducir de ciertas direcciones de la narratología,

una posible condición de «artefacto» atribuible al acto narrativo y un reconocimiento de los artificios que lo sostienen.

Para ello, mi experiencia inicial es la de un lector que acepta, se deleita o rechaza el «artefacto» llamado cuento literario. Y si reitero la designación de «artefacto», no es por remedar un vocabulario estructuralista, sino por entender que —según el estado actual de la evolución literaria— no hay cuento sin arte, sin acto de artes; sin los artificios procurados por la habilidad artesanal; sin que entregue a los usuarios el sistema (mecanismo o «artefacto») de una estructura narrativa ficcional, montada con los artificios y secretos de un oficio. Estructura que, inevitablemente, coexiste con la historia propiamente dicha que constituye el cuento, que se narra y despierta el interés, el placer o el rechazo del lector común; estructura que la lectura técnica recompone mediante procedimientos de abstracción, motivo de un goce diferente en el acto de leer.

Los conceptos de «artefacto» y «artificio» —anticipados titularmente— reaparecerán frecuentemente a lo largo de estas páginas. Los vinculo al presente del cuento literario, a su destino y futuro. En esa prospectiva deposito la esperanza de poder organizar a lo largo de este ensayo una mínima introducción a tal goce diferente en el acto de leer.

Dije que mi experiencia inicial es la del lector común que, siguiendo la letra narrativa, su contenido de anécdota, goza o rechaza un cuento. En cambio, mi consecuente razonamiento es el de un docente que busca explicar y explicarse el porqué de tal aceptación o rechazo; que trata de indagar qué hay detrás del encantamiento enajenador de un cuento literario logrado. ¿O no?

Tal vez me esté mintiendo; quizás esto no sea del todo exacto. Porque antes de la experiencia del signo escrito —la de lector común o la del docente, que es de donde arranca la operatividad y el encantamiento del «artefacto» en manos del receptor— y aun antes de las justificaciones de la crítica, también posteriores, estaban las curiosas aceptaciones o rechazos preliterarios de los cuentos infantiles. Aquéllos de las madres o abuelas para empujar el sueño rebelde o las indocilidades frente a la sopa humeante.

¿Qué magia operaban aquellas narradoras domésticas? ¿Por qué portezuela secreta penetraban en la sensibilidad infantil? ¿Qué mecanismo, aún no pervertido por la letra o por la escuela, ponían en movimiento para lograr el hechizo o el miedo? ¿Cómo se recreaban en la blanda arcilla de la imaginación cándida personajes, acciones, lugares fabulosos?

Si alguien lograra explicar racionalmente la realidad de este misterio[1], tanto como desplegaría el secreto esencial de la narratología, también tendría en sus manos la razón de la perennidad del cuento.

El cuento y su ejercicio son perennes. Existen desde que existe el hombre. Existirán hasta que éste sobreviva. Tal la verdad de su suerte y de su destino.

Críticos y filósofos han discutido qué fue primero: el asombro lírico o la necesidad de contar, el impulso a cantar o la confidencia de la comunicación. Víctor Hugo optó por la actitud lírica como coincidente con la infancia de la humanidad y el asombro de los descubrimientos en soledad de fenómenos naturales; por consiguiente: canto deslumbrado. Hegel, por su parte, postuló la primacía del *epos*, arguyendo que el primer encuentro entre dos seres, el intento de intercambiar asombros, de comunicarlos, ya engendró una forma de contar. Y no omito a quien, como Alfonso Reyes, conjeturó la privanza de la dramatización al preguntarse: ¿en qué lenguaje se entendieron aquellos dos primeros seres que se comunicaron, sino en el de la mímica, gestos y ademanes elementales?

Sin entrar a decidir en cuestión tan hipotética, hay algo concreto y verificable cada vez que se narra un cuento a una criaturita; algo acerca de lo cual —de alguna manera— también llamó la atención Alfonso Reyes: la tierna y virgen fantasía recibe las sugerencias de los sonidos, de su contenido de imagen o idea, y es capaz de recrear en dimensión mental e imaginativa cuanto se le transmite adecuadamente. Para Reyes, todo ser humano posee, desde las primeras señales de razón, una agencia especial —que el gran mexicano llamó «lo literario»— capaz de operar sin pautas de la escuela ni de la alfabetización: una zona del espíritu donde funciona lo narrado desde el comienzo, antes de la letra. El infante, el hombre primitivo, el analfabeto y el alfabetizado, todo ser humano, es susceptible al efecto de lo contado. Aun el más irreverente detractor de la literatura, alguna vez ha recibido el asedio de un cuento, alguna vez ha experimentado cómo, en aquella agencia especial del espíritu, por él menospreciada, entraban en operatividad el «sistema-artefacto» y sus artificios.

POLARIZADAS ALTERNATIVAS Y SUERTE DE LA ESPECIE

Perennidad, universalidad y vigencia del cuento son, pues, verdades de Perogrullo. Su órbita cronológica engloba etapas preliterarias y las literarias; formas en las cuales el cuento funciona al nivel de la comunicación oral y formas en las cuales lo contado se fija en los signos para su perduración. Usos en los que el cuento parece instrumento para el ejercicio de aprendices de narradores, dada la brevedad de su extensión y la habitualidad doméstica o cotidiana del procedimiento narrativo, que consiente ensayar la pluma sin demasiado esfuerzo o riesgo. Pero, también, usos en los que el cuento constituye piedra de toque en la culminación de un arte de narrar. Tal culminación consiste en la capacidad de encerrar en las pocas páginas de su extensión: intensidad concentrada, interés, depurada condición expresiva. Don de sugerir y deleitar; de instalar, rápida y profundamente, al lector en una determinada situación; de poder, con la última palabra, dejarle trepidante y lamentándose de que haya cesado la identificación, simpática o sinfrónica, procurada por el cuentista.

Tan polarizadas alternativas parecerían, además, relacionarse con la suerte de la especie, con su dispar fortuna en el actual mercado editorial.

En el mundo hispánico, por ejemplo, las empresas editoriales —salvo señalables excepciones— se resisten a publicar nuevos libros de cuentos para adultos. Podría hallarse explicación —no justificación— que esto ocurra con la poesía: cabe suponer que los tiempos corrientes no son poéticos: que la sensibilidad poética de los públicos se ha endurecido frente a la presión de intereses prácticos; que los poetas han abusado de hermetismos y, consiguientemente, los lectores se han retraído. Pero cuesta trabajo admitir que con la cuentística ocurra lo mismo, aunque se registren casos de autores experimentales que montan solo «artefactos» para consumidores iniciados, capaces de gozar preferentemente la estructuración del relato antes que la historia contada o el juego de los artificios ficcionales accesibles a todos.

El cuento —casi siempre— es, o debiera ser, en principio, para el lector común. Cada cuento requiere interés por sí, que el receptor quede enterado y satisfecho. Sin embargo, en el mundo hispánico, se publican relativamente pocos nuevos libros de cuentos a cargo

de las empresas editoriales, a pesar de que el cuento es especie vigente y perenne, como lo prueba el hecho de que los suplementos literarios de los principales periódicos y las más divulgadas y masivas revistas incluyan cuentos en sus páginas; y, sobre todo, el hecho de que los lectores los buscan y los leen.

No obstante, cuando los cuentistas intentan llevar sus creaciones al libro, o tienen que caer en las llamadas «ediciones del autor» —hoy cada vez más difíciles de costear—, o deben asociarse en cooperativas que emprenden ediciones colectivas, a modo de antologías autofinanciadas.

Indudablemente, la disposición espiritual de quien lee un cuento aislado es distinta de la del que está frente a un libro de cuentos de un solo autor. El ensayista español Eduardo Tijeras, en la introducción de *Ultimos rumbos del cuento español*, encuentra esta explicación al fenómeno:

> Leer la llamada literatura de ficción supone inmiscuirse en una atmósfera, en una problemática. Al lector medio le gusta familiarizarse con las situaciones y los personajes igual que en la vida real.
>
> El novelista hace una larga y morosa propuesta y, en la misma medida, en igual *tempo*, se percibe la sensibilidad lectora, que precisa pues de una reestructuración muy íntima, subjetiva y atemperada. Así queda asimilada la propuesta del novelista. El lector ha visitado un país en profundidad y extensión y, sentimentalmente, se ha reorganizado una vez.
>
> Ahora bien, el autor del libro de cuentos hace diversas y relampagueantes propuestas y, cada una de ellas, requiere la mencionada reorganización lectora. Se visitan varios países, aletean grisáceamente en la imaginación algunos rasgos y, por fin, puede producirse cierta fatiga de reestructuraciones mentales continuas. De pronto el lector se siente un extranjero en todas partes; el libro de cuentos le ofrece demasiados (y sucesivos) replanteamientos, se esfuma la intimidad y el ensañamiento con los problemas[2].

De ahí la aceptación unitaria y aislada del cuento en una revista, en un periódico; de ahí la creencia popular de que el cuento sea sólo pasatiempo que permite deslizarse en lo superficial de la letra, en lo entretenido de la historia.

Las observaciones de Eduardo Tijeras tienen el sentido comercial de una investigación de mercado, según los intereses de las empresas editoriales. Sin embargo, su trasfondo psicológico es aceptable; los criterios de investigación pagan tributo a la llamada «estética recepcionista» en cuanto ésta presta atención a las reacciones de los receptores como usuarios frente a las estrategias del cuentista, según las indaga la narratología. Distinto es el caso con los que llamé usufructuarios del cuento.

LOS USUFRUCTUARIOS

La creencia popular antes aludida se contradice con el prestigio de la especie cuento entre el profesorado; especialmente, entre los profesores de lenguas o literaturas que resultan extranjeras en el lugar donde se investigue. Por ejemplo, en los claustros docentes de español —en Francia, Alemania o Inglaterra— abundan las antologías anotadas de cuentistas españoles e hispanoamericanos. Si se recorren las bibliografías escolares, en los Departamentos de Lenguas Romances, en los Estados Unidos de Norteamérica, asombrará la profusión de colecciones y antologías de *short-stories* publicadas y manejadas en las aulas.

Todo ello documenta un especial interés por la cuentística, pero habrá que convenir que tal profusión es absolutamente utilitaria y se explica por diversas razones. Señalaré cuatro de ellas, las más significativas, a mi modo de ver:

Primera razón: un cuento resulta una forma interesante y atractiva para introducir al estudiante en la lectura de la lengua foránea, en cualquiera de los niveles en que se hallen sus estudios lingüísticos.

Segunda razón: un cuento brinda un medio para procurar rápida visión global de modalidades expresivas, de modos de pensar, de reacciones típicas.

Tercera razón: un cuento es unidad cerrada cuya brevedad y totalidad permiten al profesor dosificar el tiempo disponible y aportar al estudiante el mayor número de informaciones complementarias sobre autor, época, estilo, idiosincrasia del país, cultura, características

sociales. En un cuento cabe encerrar el todo de una personalidad o de una nación. Por otra parte, visto el problema desde el ángulo del estudiante, resulta evidente la preferencia: en la brevedad y autonomía, el cuento se parece a los episodios de T.V. y la atención escolar actual, disminuida por el *video*, se ha acostumbrado a la brevedad y a la superficialidad. No se sostiene para el largo requerimiento de una novela o un drama. No resiste sus extensiones así como no penetra la intensidad de un ensayo.

Cuarta razón: en mundos competitivos donde la capacidad didáctica, tanto como se la prueba en el aula, se computa no sólo por lo logrado con los estudiantes sino, además, por lo que se publica y produce, reunir antologías de cuentos, con notas y vocabularios, constituye uno de los medios frecuentes de cotización profesional. La antología, por lo general, inventa razones compiladoras —temáticas, históricas, geográficas, etc.— que confieren a la cuentística coleccionada una unidad que, a menudo, el libro de cuentos independientes, de un solo autor, no tiene o que, por lo menos, resulta menos visible.

Razones todas, como se colige, prácticas, utilitarias; menos relacionadas con intereses de los productores-creadores que con los de consumidores-usufructuarios de la cuentística[3].

DESTINOS

Entre el escollo editorial y el prestigio del cuento se mueve, en el nivel crítico, la realidad del destino de la especie. Y este dice que se siguen escribiendo cuentos abundantemente, aunque se publiquen relativamente pocos libros de cuentos de un autor.

Es más: en Argentina, desde hace unos años, en la capital y en provincias, ha aparecido una especie de sacerdocio del cuento. Grupos de practicantes, talleres de redacción, clubes de cuentistas, reúnen a sus devotos. En ellos coinciden los que se inician en el ejercicio literario; los que quieren probar fuerzas ante una crítica interna, doméstica y constructiva; también los maestros, que sienten la necesidad de transmitir sus experiencias personales como una manera de engrosar las filas de cultores de la especie.

Lo evidente es que, en todas partes, cada vez se escriben más cuentos, a pesar de las dificultades de edición de libros individuales que los circulen. Se han ensayado explicaciones diversas para este fenómeno contradictorio: una de ellas observa que el ejercicio del cuento literario, por sus características, tiene operatividad en dos instancias. La primera, la del principio de una vocación literaria, por la relativa y aparente sencillez; por lo escueto de su conformación que consiente, luego, el paso al cultivo de especies de mayor aliento, como la novela. La segunda, por análogas razones, la de culminación de una habilidad narradora que logra en la creación la difícil y cabal sencillez, la depurada forma artística, cuya síntesis presupone el dominio de todas las gamas del instrumento expresivo, los matices y las sugerencias.

Desde luego que éstos son discutibles y débiles argumentos. La verificación de los mismos en la historia literaria encontrará ejemplos en pro y en contra, sobre todo si toman como puntos de referencia, simultáneamente, cuento y novela. En tal sentido, ha habido narradores tan excelentes cuentistas como novelistas que practicaron al mismo tiempo ambas especies. Ha habido grandes cuentistas que, al ensayar la novela, no han satisfecho del mismo modo. Ha habido excelentes novelistas que abordaron el cuento y fracasaron.

Claro está que, en estas alternativas, no ha de ignorarse el factor personal; en cambio, deben descartarse falsas ideas como, por ejemplo, la que entiende que una novela es un cuento alargado o una superposición de cuentos; o la que informa que todo cuento es el embrión de una novela. En el factor personal, por su parte, van incluidos las decisiones vocacionales, el talento creador, el sentido crítico. Y a éstos ha de añadirse la razón práctica de aplicar ese talento y obtener de él algún provecho.

Creo que, por extensión, para el caso del cuento también vale aquella respuesta del conocido epigrama de Ricardo Palma al aprendiz de poeta:

—¿Es arte del demonio o brujería
esto de escribir versos? —le decía
no sé si a Campoamor o Víctor Hugo,
un mozo de chirumen muy sin jugo—.

—Enséñame, maestro, a hacer siquiera
una oda chapucera.

—Es preciso no estar en sus cabales
para que un hombre aspire a ser poeta;
pero, en fin, es sencilla la receta:
forme usted líneas de medidas iguales,
luego en fila las junta,
poniendo consonantes en la punta.

—¿Y en el medio?
—¿En el medio?
¡Ese es el cuento!
¡Hay que poner talento!

Con el cuento ocurre otro tanto. Es arte verbal como el del poema. Con él funda un acto dinámico que levanta un sistema de relaciones con la llegada y paso de las palabras; que arranca con la primera línea del texto y va directamente a un desenlace. Como el del poema, se trata de un *poieo*, de un hacer, de un acto creador. Como en el poema, el problema para el aprendiz es lo del medio. De ahí la tentación en que incurren ciertos maestros —de Quiroga a O'Henry— de condensar «Poéticas del cuento» en forma de «Decálogos»; o la manía —común de Wodehouse a Kobold Knight— de pergeñar seudopreceptivas del género narrativo.

A mi entender —esto lo repito a cada nueva promoción de estudiantes que me toca iniciar en los vericuetos de los estudios literarios— la técnica tiene aprendizaje. La Narratología describirá como está montado el «artefacto». Pero no hay maestro que enseñe a crear si falla «lo del medio» en el aprendiz. Es siempre la misma historia: «Lo que Naturaleza no da...».

Cuando «lo del medio» sí existe, generalmente se empieza por lo de apariencia más simple y accesible. No obstante, en este sentido, el cuento resulta la más engañosa de las especies; tan engañosa que parece fácil hablar de él, pero es difícil caracterizarlo con precisión y nitidez inconfundible. Tan engañosa como para ofrecer al novicio la aparente facilidad de colocación, más o menos inmediata, en alguna revista, aunque fuere de aquellas destinadas a las antesalas de consultorios odontológicos o peluquerías. Tan engañosa, que cualquiera se siente tentado a escribir un cuento, sin reparar que, en la literatura universal, son menos los nombres de cuentistas incluidos que los de poetas o novelistas; sin reparar que, ante una sorpresiva

apelación a la memoria crítica, sería más rápido citar el recuerdo de un personaje de novela que el de un personaje de un cuento.

«ARTEFACTOS» Y ARTIFICIOS

Tal condición de especie engañosa se relaciona directamente con el reputar y describir el cuento como «artefacto», como un sistema de interrelaciones, como un mecanismo singular cuya clave última es la aparencialidad, lo ficcional, envuelta en los velos de la verosimilitud.

Creo que al caracterizar el cuento literario como «artefacto», de hecho van implícitas en la designación tanto las apariencias engañosas y las alternativas concernientes a su suerte y destino, como las intrínsecas dificultades inherentes a su cultivo y a su condición fáctica.

Indudablemente, el término «artefacto» no es unívoco; pero, de modo curioso, sus distintas acepciones parecerían creadas para caracterizar el cuento literario.

En efecto: «artefacto» en su semántica primera es «acto de arte»; producto de técnica creadora, de habilidad práctica. Acto de arte es acto creador. Como obra literaria, el cuento no existe sino en acto. El carácter fáctico es rasgo distintivo del hecho literario. Sobre el papel impreso, el cuento no es sino escritura, objeto. Acto resulta el de su creación por el autor; acto el de su recreación por el lector. En el creador, el cuento literario es consumación del arte de narrar y el cuentista «condiciona la realidad a su designio artístico». Requiere capacidad relacionadora y poder de síntesis en el manipuleo de espacio, tiempo, participantes, fabulación, sugestividad, hábil manejo de los signos en el «acto de arte» de acomodar su propio código y el del lector. En éste, el cuento literario como resultado del «acto de arte» provocará distracción, entretenimiento, tensión, goce, encantamiento. No se indica aquí una escala, sino alternativas dependientes del receptor: de lo que espera, busca o le pone de sí al «artefacto».

En su semántica segunda, «artefacto» es una propuesta. Objeto y objetivo, todo cuento literario contiene una proposición para que desconocidos receptores, a partir de la decodificación de los signos, recompongan lo resultante de la actividad narrativa —la narratividad— y se sumerjan en ella. Narratividad como abstracción mental-temporal en la cual el lector recompone la ficción propuesta por los signos y transitante por ellos. Narratividad en la cual se verifica la operatividad de la propuesta; en la cual las experiencias vitales y las vivencias del receptor estimuladas por el mensaje propuesto, la posesión del código por el cual los signos transmiten la proposición y la receptividad de la agencia especial de su espíritu (lo literario), permiten la relación entre ambos, el cierre del circuito de la comunicación y la recomposición de la «imitación de la vida y de la realidad» o sea el ingrediente ficcional en el que la operatividad de lo narrado —aun la de los cuentos fantásticos— radica. «El cuento lo describe tanto su autor, con su pluma o su máquina, como el lector con su imaginación», señaló Carlos A. Mastrángelo.

Pero además, en una semántica tercera, «artefacto» es resultado, finalidad de la propuesta. Producto surgido de principios generales científicos, lógicos, mecánicos, estéticos-narratológicos y de la técnica aplicada. Resultado de un proceso, como también lo son un automóvil, un televisor, un avión, aunque no se busque en esta analogía la intención de «cosificar» el cuento, a pesar de la innegable condición de objeto en el sentido lógico del término.

Como resultado, los artefactos, una vez creados, se desprenden del creador, cobran vida independiente. Quedan a disposición de usuarios y usufructuarios. Empiezan a cumplir funciones y usos, a «prestar servicios». ¿Acaso es diferente el destino del cuento?

Pero el cuento literario es «acto de arte» por la intervención de ciertos juegos de «artificios». Y tal vez convenga asediar la pertinencia de este término a través de sus varias acepciones. En una semántica primera, «artificio» es arte, primor, ingenio, habilidad para hacer algo. El verbo *hacer* remite sin dilación al antecedente *poieo* (crear) y, en relación con el cuento literario, a la urdimbre de lo ficcional a través de la dinámica de la voz narrativa. Todo cuento, aunque narre un hecho real, se reconstruye sobre la ficción básica de la voz narrativa y reclama en el creador el ingenio y la habilidad de montar desde ella, la ficción de la fábula, de apelar a recursos que estimulen la imaginación del receptor con artificios consecuentes.

En una semántica segunda, «artificio» es aquello en lo que predomina la elaboración artística sobre lo natural. Todo cuento, por definición, constituye en sí un artificio resultante de la suma de artificios. Inevitablemente, contar es instancia segunda sostenida por lo aparencial en relación con el ocurrir, que sería instancia natural y

primera de un hecho. Al contar, fatalmente se elabora o reelabora lo natural, la realidad, lo ocurrido, en un acto de *mimesis* del cual surge la ficción o aparencialidad.

Pero, además, en una semántica tercera, «artificio» es disimulo, cautela, doblez, engaño. También en este sentido el cuento vale como artificio porque, repito, aun contando un hecho natural y real, un sucedido histórico, la evocación de los mismos que será el cuento, dará las dobleces ficcionales.

Como «artefacto» y «artificio» el cuento es resultado del arte de elaborar los principios fundamentales de la ficción narrativa: tiempo, actancia, actantes, a través de signos codificados que llegan y pasan dinámicamente y en función de un sistema de relaciones que se establecen entre componentes, información y referencias; es decir, en el proceso de un «arte combinatoria».

Preguntado un narrador de la talla de Jorge Luis Borges, en una entrevista televisiva, acerca de la riqueza de asuntos de su cuentística, respondió aproximadamente con estas palabras que, precisamente, significan el «proceso del arte combinatoria»:

> Si se observa bien —dijo—, en mi cuentística tengo apenas tres o cuatro argumentos. Lo que ocurre es que cambio o combino de distinto modo algunos componentes: o el lugar o el tiempo o las personas o las estrategias narrativas. El núcleo argumental podría ser siempre el mismo.

«Artefacto», «artificio», «arte combinatoria». «Artefacto», casi como objeto resultante, no «cosa». «Artificio», como objeto operante y en función. «Arte combinatoria», como secreto de artesanía, como *modus operandi*.

ELEMENTOS[4]

Se han sugerido como mínimos e indispensables, seis elementos del «artefacto»: 1) una serie breve y escrita de incidentes secuenciales; 2) ciclo acabado y perfecto; 3) esencialidad de concentrado asunto o incidentes; 4) trabazón de éstos en ininterrumpida ilación (proceso, consecución y función); 5) sin grandes intervalos de tiempo o abundancia espacial (ingredientes de información); 6) final imprevisible, pero adecuado y natural.

Cada uno de ellos responde a una razón de ser que cobra sentido en la totalidad que es el cuento literario: serie de incidentes, porque la serialidad factual remonta a la más antigua condición del «cuento», a su larvalidad; incidentes secuenciales, como sucesión lógica de núcleos actanciales, eslabonados por relación de solidaridad y correlación de funciones. ¿Por qué ciclo acabado y perfecto? Porque no debe faltar ni sobrar nada ya que el cuento es una totalidad armoniosa. La esencialidad de concentrado asunto que se desarrolla en circunscripto tema prescinde de episodios laterales, informaciones o referencias para interesar sólo en lo que está ocurriendo y cómo concluirá. La ininterrumpida ilación es la perentoriedad de la voz narrativa, sostén y vertebración del cuento como forma literaria. El final, como cierre de proceso, también resulta elemento primordial en cuanto a su imprevisibilidad. De Quiroga a Cortázar, por citar extremos en la técnica y en el siglo, hay coincidencia en que, por efecto de un final imprevisible, el receptor ha de quedar trepidante: la voz narrativa calla, pero el receptor se siente estimulado para cerrar el círculo creador, activada su pasividad.

CICLOS VITALES DEL CUENTO

Una vez concluido el cuento, salido de manos del autor, sobrellevadas las etapas de la imprenta —que son las de su industrialización y multiplicación en busca de receptores— estará a disposición de los usuarios primarios; es decir, los lectores comunes. Más tarde, a disposición de los usufructuarios: críticos, narratólogos, antologistas, profesores, estudiantes.

Con los primeros ve cumplidos requerimientos estéticos elementales: produce deleite o rechazo; tal vez indiferencia, rápido olvido. Con los segundos que, por lo general, llegan al cuento rescatable, presta utilidades didácticas; tal vez, las de *modus vivendi*.

Con los naturales consumidores que son los lectores primarios —cualquiera sea la vía o el medio por el que llegue a ellos— el cuento literario alcanza un primer ciclo vital. En él ha de librar la batalla decisiva. Un cuento literario que no se gane el beneplácito del lector común; que brindándole goce estético, entretenimiento o aun aversión y rechazo no motive al consumidor inmediato, difícilmente alcanzará su segundo ciclo vital: el de la historia literaria, las cátedras,

las antologías. Para lograr acceso y vida eficiente en dichos ciclos no hay receta ni fórmula única: los caminos y medios para alcanzarlos son múltiples e inagotables. Con los escuetos componentes del «artefacto» y las estrategias de los «artificios», el «arte combinatoria» podrá encontrar para los mismos infinitos juegos y variantes.

Bajo tales presupuestos, el cuento literario admite toda clase de experiencias, toda suerte de realidades e ilusiones, las ópticas más variadas. El talento —«lo del medio» del cuentista o del aprendiz de cuentista— hallará las más amplias e insólitas libertades. Pero jamás deberá olvidar el único y mínimo condicionamiento de la cuentística: el «artefacto» ha de funcionar merced a un solo, un único impulso; se ha de receptar «de una sentada», por presión de una unitaria tensión que no podrá interrumpirse hasta el final; que no admite hiatos ni tregua so pena de matar el interés. «Lo del medio» —en este caso la intuición poética del creador— constituye la única y personal referencia poseída por el cuentista para sospechar si el «artefacto» funcionará o no.

Por estas razones, el cuento será siempre especie distinta, antigua como el individuo, pero siempre joven y renovada. Por ellas tiene sobrevivencia. En ellas radican su suerte y su destino.

NOTAS

1 Recuérdense, entre otros, los intentos de Marie L. Shedlock, en *The art of the storyteller* en las primeras décadas de este siglo; y las recientes series de estudios de diversos teorizadores, compilados por Peder Brooks en *The child's part*; y, en Hispanoamérica, los aportes de Jesualdo, Dora Pastoriza de Etchebarne y Juan Carlos Merlo.

2 Buenos Aires, Columba (Nuevos Esquemas), 1969. Pág. 12.

3 Aunque no es del caso aquí recalar de modo particular, porque no excede el marco anterior de los diversos usufructuarios, a título consignativo debería mencionar otro tipo y sus trucos: el editor-usufructuario. Elige una serie de cuentos de diversos autores, aparecidos en revistas y magazines. Firmas y trabajos ya probados y de crédito. El editor conoce el mercado y propone a los diversos autores reunir los cuentos en un volumen colectivo, bajo el señuelo monotemático de un rótulo vendedor: «Sexo y muerte», «Los siete pecados capitales», «Los diez mandamientos». Si los cuentistas acceden a la proposición editora, con leves retoques a sus narraciones, podrán engancharlas en el nuevo vehículo de circulación.

El cuento elegido para el ejercicio de aplicación del último capítulo, con apenas el retoque de su título, corrió esta aventura antes de que su autor lo situara en la cabeza de su propia colección de cuentos para titular el volumen que lo contiene.

4 Sigo en esta enumeración las sugestiones de Carlos Mastrángelo, asentadas en *25 cuentos argentinos magistrales siglo XX*.

Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento

María Luisa Rosenblat

Del libro Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia, *de María Luisa Rosenblat, publicado por Monte Avila Editores en 1990, extraemos el capítulo dedicado a estudiar las numerosas vinculaciones y también los puntos de contraste entre las concepciones teóricas sobre el género manifestadas por estos dos cuentistas fundamentales en diversos artículos, ensayos, etc.*

El cuento corto constituyó, tanto para Poe como para Cortázar, el principal medio de expresión fantástica. Por sus características esenciales el cuento, como veremos, es un género adecuado a dar cauce a lo fantástico. Significativamente, el cuento literario moderno, que difiere del relato popular y tradicional, es un género reciente que nace contemporáneamente a la literatura fantástica. Baquero Goyanes, en su libro *¿Qué es el cuento?* dice:

> ...La historia del género *cuento* se configura como una de las más dilatadas y remotas, o bien como una de las más breves y recientes, según se atienda al cuento de tipo popular y tradicional o de tipo literario, tal como viene cultivándose a partir, sobre todo, del siglo XIX[1].

Poe está considerado como uno de los iniciadores y moldeadores del cuento breve contemporáneo. Según muchos críticos él fue realmente el creador del cuento moderno. Con Poe se inician asimismo las consideraciones teóricas sobre el género. En sus ensayos críticos y principalmente en su reseña sobre Hawthorne, formuló

ciertos principios sobre el cuento que constituyeron las bases fundamentales de las teorías posteriores. Cortázar, que lo considera el iniciador del cuento contemporáneo, dice que tanto la teoría como los propios cuentos de Poe «prueban su perfecta comprensión de los principios rectores del género» y agrega: «Poe se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género, y de que sus diferencias con la novela no eran sólo cuestión de brevedad... Poe descubrió inmediatamente la manera de construir un cuento, de diferenciarlo de un capítulo de novela, de los relatos autobiográficos, de las crónicas romanceadas de su tiempo».

También Cortázar muestra una particular inclinación hacia el cuento como género literario. En varias ocasiones manifestó que se consideraba en definitiva más cuentista que novelista, lo cual no deja de sorprender puesto que fue su novela *Rayuela* la obra que lo consagró como escritor[2]. El gran interés de Cortázar por el cuento se manifiesta tanto en su creación narrativa como en sus ensayos críticos. Los problemas relacionados con el proceso creador del cuento fueron —al igual que en Poe— el tema central de algunos de sus relatos. Además, en varios ensayos críticos (principalmente en «Algunos aspectos del cuento» y en «Del cuento breve y sus alrededores») se dedica a analizar «ese género de tan difícil definición». En estos ensayos, Cortázar busca establecer ciertas generalidades sobre el cuento partiendo de su propia experiencia como cuentista, como él mismo lo señala; y aunque indica que su intención es describir ciertas constantes o «elementos invariables» aplicables a todos los cuentos (realistas o fantásticos, dramáticos o humorísticos) veremos cómo estos principios están siempre, de alguna forma u otra, relacionadas con lo fantástico[3].

En cuanto a Poe bien se ha señalado que sus teorías surgen de su práctica literaria y que ellas fueron, en gran medida, una forma de sustentar su propia obra creadora. Cortázar señala la estrecha relación que existe entre la teoría y la actividad narrativa de Poe y advierte la importancia que adquiere comprender su visión del proceso artístico para apreciar su obra de ficción. Puesto que en cada uno de estos escritores sus teorías se hallan estrechamente vinculadas a sus respectivas obras fantásticas y, dada la profunda similitud que revelan sus concepciones sobre el cuento y sobre el proceso mismo de su creación, se hace particularmente relevante un análisis comparativo entre sus concepciones sobre el cuento como fundamento teórico hacia el análisis comparativo de sus relatos fantásticos.

LA UNIDAD DE EFECTO Y LA ESFERICIDAD DEL CUENTO

La preferencia de Poe por el cuento como género narrativo se fundamenta en la brevedad, condición esencial para la creación del «efecto» en la obra literaria. La búsqueda del efecto artístico constituye uno de los principios fundamentales de toda su poética. Según Poe, la verdadera originalidad literaria se mide por el efecto o impresión que la obra logra crear en el lector, más que por la elaboración de una trama novedosa o por la expresión de ideas del todo originales. Poe mantiene que la primera consideración que el escritor debe plantearse en el momento de la creación de la obra es la del efecto que busca producir en el lector. Así dice:

> Por mi parte prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo *siempre* a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquél que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible), me digo en primer lugar: «De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma ¿cuál elegiré en esta ocasión?». Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general —ya sean incidentes ordinarios y tono peculiar o viceversa, o bien por una doble peculiaridad de los incidentes y el tono—: entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto.

Según Poe el efecto debe ser único; es decir, el escritor debe buscar una «totalidad o unidad de efecto». La brevedad, al facilitar la lectura de una sola sentada, viene a ser una condición indispensable para la creación de esa totalidad de efecto. Dice Poe:

> Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura

> se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad... Parece evidente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura...

Según Poe las novelas, al igual que los poemas épicos, proceden por simple acumulación de efecto. Cortázar apunta a la misma diferencia entre el cuento y la novela cuando, frente al desorden y fragmentarismo de la novela, opone la estructura cerrada y esférica del cuento. Cortázar dice que mientras la novela «acumula progresivamente sus efectos en el lector, un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases». Toda la teoría del cuento de Cortázar sigue muy de cerca a la de Poe. El mismo Cortázar así lo indica cuando, al comienzo de su ensayo «Del cuento breve y sus alrededores», dice:

> Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos, el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado.

Al hablar de la «misión narrativa» que se propone lograr esa «máquina infalible» que es el cuento, Cortázar alude sin duda al efecto, entendido como una experiencia de tipo emocional que busca someter al lector imaginativa y espiritualmente. Así parece aclararlo en su introducción a la obra completa de Poe cuando se refiere a los cuentos del escritor norteamericano como «perfectas máquinas de producir efectos fulminantes». También al comentar la frase de Poe «Durante la hora de la lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél», señala que para Poe el cuento era «una forma de someter al lector en el plano imaginativo y espiritual».

Cortázar comparte con Poe esta concepción del efecto en el cuento. En sus propias obras señala que el cuento busca el «secuestro momentáneo del lector» y describe su propia cuentística como una forma de seducir al lector. En «Del cuento breve y sus alrededores» dice que:

> el gran cuento breve... es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión muy intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación.

El artista, según Poe, debe disponer de todos los elementos en el cuento y estructurarlos de manera tal que confluyan a la creación del efecto único que se busca, logrando así la totalidad de la obra. Dice Poe:

> Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta no se aplicara al diseño preestablecido.

Este mismo criterio lo mantiene Cortázar cuando dice:

> Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no debe proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo, su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa lo esencial del método.

Cortázar mantiene que un cuento debe crearse «como quien moldea una esfera de arcilla» y que la noción de esfera debe preexistir a la escritura del mismo. La concepción de Cortázar del cuento como una estructura cerrada y esférica coincide con la noción de Poe sobre la unidad o totalidad de efecto en la obra. Cortázar define la estructura esférica del cuento como:

> Algo que tiene un ciclo perfecto e implacable, algo que empieza y termina como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos[4].

Esta misma idea la expresaba Poe cuando definía la trama o argumento como:

> ...aquello del cual ninguno de los átomos que lo componen puede ser removido, y ninguno de los átomos que lo componen puede ser desplazado sin arruinar el todo[5].

ASPECTOS DEL CUENTO

Como hemos podido ver, para Poe y Cortázar la brevedad no es en sí misma la característica esencial del cuento. Un cuento no se constituye en tal por su brevedad. Esta es tan sólo un requisito necesario para lograr esa totalidad o esfericidad, forma estructural del cuento, que implica otros aspectos que constituyen sí sus rasgos distintivos.

En «Algunos aspectos del cuento» (conferencia pronunciada en La Habana en 1961), Cortázar describe lo que para él son los tres aspectos fundamentales del cuento: la intensidad, la tensión y la significación. Estos tres aspectos están estrechamente relacionados con el efecto. La tensión y la intensidad son elementos formales mediante los cuales el escritor logra crear un clima que atrape la atención del lector y lo conmueva de una manera significativa. Cortázar dice:

> ...la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante el estilo basado en la intensidad y en la tensión.

La intensidad resulta de esa condensación que exige el cuento y que supone la eliminación de todo aquello que no desemboque directamente en el drama. Cortázar explica lo que es la intensidad y la distingue de la tensión cuando dice:

> Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habría olvidado «El Tonel de Amontillado» de Edgar Poe. Lo extraordinario en ese cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D.H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera en que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir, y sin embargo no podemos sustraernos de su atmósfera... Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio del escritor.

Cortázar dice que la tensión y la intensidad vienen dadas por la eliminación de rodeos, digresiones o descripciones innecesarias. El cuento es acaecimiento y todo en él debe confluir al suceso narrado. Poe constituyó para Cortázar el ejemplo más cabal de este criterio de rigor y economía puesto que:

> Comprendió que la eficacia de un cuento depende de *su intensidad como acaecimiento puro*, es decir, que todo comentario al acaecimiento en sí (y que en forma de descripciones preparatorias, diálogos marginales, consideraciones *a posteriori* alimentan el cuerpo de una mala novela y de un mal cuento) debe ser radicalmente suprimido. Cada palabra debe confluir, concurrir al acaecimiento, *a la cosa que ocurre*, y esta cosa que ocurre debe ser sólo acaecimiento y no alegoría (como en muchos cuentos de Hawthorne) o pretexto para generalizaciones psicológicas, éticas o didácticas.

A diferencia de las novelas, que son vehículos de reflexión, los cuentos son «participaciones». Pero este criterio de economía que exige el cuento no sólo se refiere al tema, a los episodios o a la trama en sí, sino también al manejo del lenguaje, a la manera en que éste se ajusta a lo narrado. Cortázar dice al hablar de los cuentos de Poe:

> La economía no es allí sólo cuestión de tema, de ceñir el episodio en su meollo, sino de hacerlo coincidir con su expresión verbal, ciñéndola a la vez para que no exceda de sus límites.

> Poe busca que lo que dice sea presencia de la cosa dicha y no discurso *sobre* la cosa. En sus mejores cuentos el método es francamente poético: fondo y forma dejan de tener sentido como tales... se nos pone en el drama, se nos hace leer el cuento como si estuviéramos dentro.

De la misma manera Cortázar mantiene, en uno de sus ensayos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, que:

> En todo gran estilo el lenguaje deja de ser un vehículo para la expresión de ideas y sentimientos y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo en él es presencia de lo expresado.

Así pues, un buen estilo implica el ajuste de los elementos expresivos y formales a lo narrado; el estilo de todo buen cuento se traduce en esa tensión y esa intensidad que surgen de un criterio de economía[6]. De aquí que Cortázar rechace la retórica y exija un lenguaje sobrio, directo y poco floreado. También Poe se opone a la retórica tradicional a favor de la austeridad, simplicidad y precisión en el lenguaje cuando dice:

> Lo que pedimos hoy es la artillería ligera del intelecto; necesitamos lo breve, lo condensado, lo agudo, lo fácilmente difundible, en lugar de lo verboso, lo detallado, lo voluminoso, lo inaccesible.

Para Cortázar la tensión y la intensidad son aspectos que contribuyen a darle al cuento su estructura poética. Así dice:

> Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar las de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependía de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al *jazz*: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.

El tercer aspecto que según Cortázar caracteriza al cuento, «la significación», parecería estar relacionado más que todo con el tema o sentido del relato. Cortázar dice que:

> Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.

Para Cortázar los cuentos significativos:

> Son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto...

La significación parece residir en el carácter simbólico o metafórico del cuento que muestra esa «fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma en la condición humana». También Poe alude al sentido metafórico del cuento cuando habla de esas obras auténticamente imaginativas que esconden tras su significado aparente otro sentido oculto y sugerente.

La idea de Cortázar de la apertura, en cuanto a la significación del cuento, no se contradice con su estructura cerrada sino, por el contrario, ambas están en estrecha relación. El cuento presenta un acontecimiento completo, coherente y válido en sí, pero que cristaliza en una realidad más amplia. Es una forma cerrada que recoge un infinito, es una totalidad, un microcosmos o «mundo acuario», como llamó Cortázar los relatos de Poe. Un cuento es «una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia». Al establecer la diferencia entre el cuento y la novela, mediante una analogía entre el cine y la fotografía, Cortázar aclara esta idea de la apertura del cuento. Así, dice:

> No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional, a mi siempre me ha sorprendido que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier Bresson o de un Brassai defi-

nen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara... Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales acumulativos, que no excluyen por supuesto una síntesis que dé el clímax de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.

Esta misma idea de la apertura del cuento ya la había señalado Cortázar anteriormente cuando, en su introducción a las obras completas de Poe, decía que la originalidad, tal y como la entiende el escritor norteamericano:

> Invita a ampliar el radio de acción del escritor sobre el espíritu y la inteligencia de sus lectores, y por ende la latitud espiritual e intelectual de estos últimos.

En efecto, la noción de Poe sobre la originalidad literaria parece coincidir con la idea de Cortázar sobre la significación. Según Poe, las obras auténticamente originales son aquéllas que despiertan en el lector sentimientos o experiencias universales. Dice Poe:

> ...la auténtica originalidad —auténtica en relación a sus propósitos— es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpresadas; al hacer excitar los latidos del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad *aparente* un verdadero deleite egoístico.

También para Cortázar una obra significativa:

> ...coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad.

La significación del cuento, su carácter sugerente, plantea la relación entre el escritor y el lector. Este problema, que tanto preocupó a Cortázar a lo largo de toda su carrera literaria, tiene una importancia especial en el cuento que, por su condensación y carácter metafórico, exige una gran receptividad por parte del lector. Según Cortázar «el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje». También Poe planteaba la idea de que al lector toca recrear la obra, anticipándose así a esa concepción tan moderna de la obra abierta y del lector como co-autor. Así para Poe el lector:

> siente y goza intensamente la aparente novedad del pensamiento; lo goza como realmente nuevo, como absolutamente original para el autor... y para sí mismo. Se imagina que, entre todos los hombres, sólo el autor y él han pensado eso. Entre ambos, juntos, lo han creado. Y por eso nace un lazo de simpatía entre los dos, simpatía que irradia en todas las páginas siguientes del libro.

La originalidad para Poe, tal y como hemos dicho antes, no consiste en una originalidad temática sino que tiene que ver con la creación de un efecto novedoso. Este efecto constituye ante todo una experiencia de tipo emocional pero envuelve diversos factores intelectuales y espirituales. Cortázar señala que la originalidad en Poe tiene que ver con el tratamiento del tema, más que con el tema en sí, cuando dice:

> Poe no propone una originalidad absoluta, un salto al vacío. Muy al contrario, la propone como método, acentuando la originalidad de efecto sobre la originalidad puramente temática.

Pero si bien para Poe el elemento de rigor es esencial en la creación del efecto, al mismo tiempo no deja de reconocer que la obra se debe también a experiencias que se originan en el escritor mismo. Así, por ejemplo, señala que lo que diferencia las obras meramente fantasiosas de aquellas auténticamente imaginativas o ideales es ese sentido oculto, sugerente y místico que caracteriza a las segundas y que nace de ciertas vivencias profundas del poeta[7]. De aquí la importancia que tiene el efecto para Poe, más que el tema o argumento, como forma de dar expresión a estas vivencias.

De la misma manera, para Cortázar la significación del cuento no reside simplemente en una originalidad temática sino que se halla íntimamente relacionada con la tensión o significación que, como hemos visto, son aspectos que tienen que ver con el tratamiento del tema y están en función del efecto. Para Cortázar un cuento es malo, no por el tema en sí, sino cuando carece de esa tensión o intensidad necesaria. Como él dice:

> ...esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los cuentos malos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con la de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema, sino al tratamiento de este tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema.

Sin embargo también Cortázar mantiene, al igual que Poe, que el elemento significativo no lo da el simple oficio de escritor. La significación del cuento viene determinada por algo que es anterior a la escritura misma, que nace de una profunda vivencia y que luego quedará plasmada en la obra. Cortázar bien resume esta idea así:

> ...cuando decimos que un tema es significativo... esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista lo ataca y sitúa verbalmente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo.

Para Cortázar los cuentos significativos se apoyan en fuerzas míticas y en arquetipos mentales. Al hablar de sus propios cuentos confiesa que lo que les da su significación a algunos de ellos es el haber sido capaz de «recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una psiquis profunda, y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente con su temblor original, su balbuceo arquetípico». Asimismo señala que la imaginación en Poe se fundamenta en una materia

primordial y que el efecto emocional que producen sus cuentos se apoya en estructuras profundas y universales. En su introducción a la obra en prosa de Poe dice, a propósito de los relatos de Poe y Dostoievski: «Si un tema semejante no nace o se apoya en la estructura más profunda del hombre, no tendrá intensidad y su mostración literaria será inefectiva».

Tal y como señala Cortázar, Poe concibe el cuento como una unidad indivisible en que la distinción fondo y forma carece de sentido. El efecto es para Poe un aspecto central en el cuento que atañe a la forma (en tanto búsqueda consciente de una impresión que se quiere crear en el lector y que el escritor logra mediante una serie de recursos literarios) como el fondo (en tanto ese efecto se fundamenta en elementos y vivencias profundas que serán transmitidas al lector). De la misma manera, para Cortázar todos los aspectos del cuento están profundamente relacionados y atañen tanto al fondo como a la forma. La significación no depende simplemente del tema en sí, sino del tratamiento de ese tema, de la tensión y de la intensidad. Estos dos aspectos, a su vez, conciernen a la técnica del cuento pero se originan en ciertas experiencias previas a su ejecución que le dan a la obra su significación. También Cortázar concibe la obra como unidad indivisible. En *Rayuela* habla de la eliminación del seudo-conflicto de fondo y forma y añade que sólo es posible diferenciar entre la cosa expresada y el lenguaje como medio por el cual la realidad se hace conciencia. Así, la naturaleza poética del cuento, que habíamos señalado antes como una de sus características esenciales, adquiere ahora un sentido más cabal al fundamentar esa tensión e intensidad rítmica que queda plasmada en la estructura de la obra, en una tensión interna que constituye la génesis misma del cuento.

LA GENESIS DEL RELATO: ELEMENTOS ANALITICOS E IRRACIONALES

En «Algunos aspectos del cuento» Cortázar buscaba describir aquellos rasgos expresivos que caracterizan al cuento como género literario. El énfasis de Cortázar recaía, fundamentalmente, en las técnicas cuentísticas, en el elemento de rigor consciente que exige la composición del cuento. Al comienzo de su exposición, Cortázar señalaba que en literatura «no bastan las buenas intenciones»

e intentaba mostrar, a todo lo largo de su conferencia, la necesidad del escritor de conocer a fondo su oficio. Cortázar admiraba las extraordinarias aptitudes analíticas que el escritor norteamericano demostró tanto en su obra creadora como en su obra crítica. Así lo expresa en su introducción a las obras en prosa de Poe, cuando se refiere a ese «control sobre la materia con que trabaja mediante el absoluto dominio de los utensilios mentales que la elaboran».

Toda la obra crítica de Poe busca racionalizar el proceso artístico y demostrar la lucidez y el rigor que exige la composición de una obra. El ejemplo más cabal de esto lo constituye su ensayo «La filosofía de la composición» donde se dedica a analizar, paso a paso, el proceso de la composición de «El Cuervo». Poe comienza su ensayo diciendo:

> Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a un intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.

En su análisis introductorio a las obras de Poe, Cortázar intenta establecer los alcances de la composición y de la inspiración en la obra poética y narrativa del escritor norteamericano. Para ello cita, como muy significativo, uno de los párrafos iniciales de «La filosofía de la composición», donde Poe dice: «Dejemos de lado, como ajena al poema *per se*, la circunstancia —o la necesidad— que en primer término hizo nacer la intención de escribir un poema». Según Cortázar lo que Poe nos describe en su ensayo es el proceso de dar forma y expresión a ciertas experiencias, omitiendo precisamente el impulso y la urgencia que lo llevaron a la escritura. «El Cuervo» no nació tal y como Poe quería demostrar, de un plan fríamente preconcebido, sino que fue el resultado de una serie de estados obsesivos que lo venían asediando desde tiempo atrás y por lo tanto tan sólo su composición final fue desapasionada. «La relojería de 'El Cuervo' —dice Cortázar— nace de la pasión más que de la razón y... como en todo gran poeta la inteligencia es allí auxiliar de lo otro, de eso que se agita en las profundidades, como lo sintió Rimbaud». Así, añade que los relatos de Poe, al igual que sus poemas, obedecían a fuerzas que escapaban a su dominio consciente y que los temas le venían impuestos por su propia naturaleza. Cortázar señala la fuerte dosis de inevitabilidad en todos ellos cuando dice:

> ...es fácil advertir que los *temas* poeianos nacen de las tendencias peculiares de su naturaleza, y que en todos ellos la imaginación y la fantasía creadoras trabajan sobre un material, un producto inconsciente. Este material, que se impone irresistiblemente a Poe y *le da el cuento*, proporcionándole en un solo acto la necesidad de escribirlo y la raíz del tema, habrá de presentársele en forma de sueños, alucinaciones, ideas obsesivas, y la influencia del alcohol y sobre todo la del opio, facilitarán su irrupción en el plano consciente, así como su apariencia (para él en quien se advierte una voluntad desesperada de engañarse) de hallazgos imaginativos, de productos de la idealidad o facultad creadora.

También Cortázar confiesa la irresistible fuerza que se le impone a sí mismo a la hora de escribir un cuento:

> ...escoger un tema —dice— no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante.

Cortázar reconoce que los sueños y obsesiones personales motivaron algunos de sus cuentos más significativos. Por ejemplo, al hablar de «Casa tomada» dice: «el cuento es la escritura exacta de una pesadilla que tuve» [8]. Asimismo, al sugerir el mundo onírico como impulsor de los relatos de Poe dice que «la escotilla que comunica exactamente el mundo del inconsciente con el escenario de los relatos de Poe no hace más que transmutar los personajes y los sucesos del plano soñado al plano verbal». Aquí, como en tantos otros aspectos, Cortázar revela una profunda identificación con el escritor norteamericano, a tal punto que su interpretación del proceso creador en Poe, tal y como lo explica en su introducción a las obras completas, ilumina su propia visión artística a la vez que nos revela lo que une a ambos escritores. Tal identificación se hace más evidente cuando comparamos sus observaciones sobre Poe, en esta introducción, con ideas muy similares que Cortázar formula en otras ocasiones en que habla de su propia experiencia personal.

En «Del cuento breve y sus alrededores» Cortázar manifiesta su intención de indagar en aquello que, según dice, Poe nunca llegó a

reconocer y omitió en su obra crítica: el elemento irracional e inconsciente que envuelve la creación del cuento. En este ensayo Cortázar revela, una vez más, sus vínculos e identificación con Poe, identificación que se hace aún más significativa puesto que ahora Cortázar nos habla del cuento, no desde el punto de vista genérico (como en «Algunos aspectos del cuento»), sino desde su propia experiencia personal. Al describir el efecto traumatizante y desorbitado que acompaña la creación del cuento, Cortázar dice:

> ...haré notar que me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la «anormalidad», como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia, toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo? Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en «The Black Cat» o en «Ligeia». No sé de otros testimonios que puedan ayudar a comprender el proceso desencadenante y condicionante de un cuento breve digno de recuerdo.

Cortázar describe el proceso creador como un exorcismo o «exorcización». Mediante la escritura del cuento el autor logra liberarse de aquellas obsesiones y angustias que no comprende racionalmente. Así, confiesa que algunos de sus cuentos actuaron, sin que él lo supiera entonces, como una especie de autoterapia que lo ayudó a curarse de ciertas neurosis. Cortázar explica esta idea, cuando dice:

> Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizás sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única manera en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Cortázar interpreta la cuentística de Poe en base a esta misma idea de la exorcización cuando dice que los personajes de los cuentos de Poe son «sus criaturas más profundas, es decir *otros*, seres ya ajenos a él, en el fondo insignificantes para él». Según Cortázar, una vez escrito, el cuento se convierte en un objeto autónomo y ajeno al escritor mismo. El busca que el cuento sea algo independiente, con vida propia, que no revele la presencia manifiesta del escritor. De aquí la preferencia que le da a la narración en primera persona ya que así no hay interferencia del autor y por tanto la narración y la acción vienen a ser lo mismo. Los cuentos —dice— «son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran». La estructura cerrada del cuento es, pues, algo que tiene que ver con la técnica narrativa pero que viene impuesto por la génesis misma del cuento. Las palabras de Cortázar son significativas y parecen apuntar tanto a la estructura como al proceso creador del cuento cuando dice que «la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla».

Cortázar describe el acto creador del cuento como una experiencia que envuelve sentimientos contradictorios y ambivalentes, mezcla de angustia y maravilla. La experiencia alucinante y traumática que acompaña a la exorcización le dará a todo cuento memorable su atmósfera necesaria, le impartirá esa «aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído en el otro extremo del puente, al autor». Ya hemos visto, sin embargo, que el cuento es algo más que la expresión espontánea de experiencias internas. El impulso obsesivo del neurótico —dice Cortázar— no basta para crear una obra de arte. En «Del sentimiento de no estar del todo» establece que la obra nace de un estado de extrañeza pero que no todos los extrañados llegan a ser poetas; mientras los extrañados «a secas» terminan por entregarse a su condición excéntrica, el poeta «libra un combate» que lo llevará a la creación[9]. Lo que distingue al primero del segundo es la respuesta «instrumental» del poeta, «la actitud téc-

nica frente a un objeto definido». Cortázar habla de la «response» casi fatal que es la obra frente al «challenge» del extrañamiento. Según Cortázar, Poe fue un artista porque supo crear cuentos que son algo más que una simple transcripción técnica de obsesiones; supo ejercer un control artístico sobre sus obsesiones, convirtiéndolas en revelaciones de carácter universal. Así dice:

> Ya parece tiempo de decir con cierto énfasis a los clínicos de Poe, que si éste no puede huir de sus obsesiones, que se manifiestan *en todos los planos* de sus cuentos, aun en los que él cree más independientes y más propios de su conciencia pura, no es menos cierto que posee la libertad más extraordinaria que se pueda dar a un hombre: la de encauzar, dirigir, informar conscientemente las fuerzas desatadas de su inconsciente. En vez de ceder a ellas en el plano expresivo, las sitúa, jerarquiza, ordena, las aprovecha, las convierte en literatura, las distingue del documento psiquiátrico. Y esto salva al cuento, lo crea como cuento, y prueba que el genio de Poe no tiene, en última instancia, nada que ver con su neurosis, que no es el «genio enfermo», como se le ha llamado, sino que su genio goza de espléndida salud, al punto de ser el médico, el guardián, y el psicopompo de su alma enferma.

El efecto artístico, que Poe se esforzó en concebir como un producto deliberado y consciente por parte del artista, obedece a esta necesidad de ejercer un control sobre ese material impulsivo y, por lo tanto, es síntesis de elementos conscientes e inconscientes. Así pues, la clave de la creación del cuento parece residir, tanto en Poe como en Cortázar, en esta tensión y fusión de elementos conscientes e impulsivos, racionales e irracionales. En ambos escritores ésta constituyó una de las tantas tensiones y dicotomías internas que fundamentaron su visión del mundo y que impulsaron toda su obra fantástica.

NOTAS

1 A Mariano Baquero Goyanes. *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967, p. 26.

2 En una entrevista televisiva que concedió a Joaquín Soler Serrano, Cortázar dijo: «El terreno del cuento es, en definitiva, mi terreno de trabajo... En definitiva creo que soy más cuentista que novelista».

3 En «Del cuento breve y sus alrededores» Cortázar comienza diciendo: «Lo que sigue se basa parcialmente en experiencias personales cuya descripción mostrará quizás, digamos desde el exterior de la esfera, algunas de las constantes que gravitan en un cuento de este tipo».

4 Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1978, p. 29.

5 Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*: The Library of America, 1984, p. 1.293. (Pasaje no traducido por Cortázar.)

6 Cortázar dice: «Creo que una escritura lograda formalmente (y cuando lo está lograda en el plano formal, lo está en los otros) requiere no tanto la presencia como la ausencia de cosas inútiles y negativas... Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario». *Conversaciones con Cortázar*, p. 19.

7 Poe dice: «Lo que *sentimos* y *conocemos* como fantasía seguirá siendo *fantasioso* cualquiera que sea el tema que lo ocupe. Retiene su idiosincrasia en todas las circunstancias. Ningún tema lo exalta hasta lo ideal». *Ibíd*, p. 334. (Pasaje no traducido por Cortázar.)

8 Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 139.

9 Julio Cortázar, *Vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., p. 24. El extrañamiento como impulso generador del cuento se verá más adelante detalladamente. En general este análisis del proceso creador será complementado cuando estudiemos el proceso creador en «La imagen fantástica y la metáfora como principio estructurador de lo fantástico».

LO QUE CUENTA EL CUENTO

Juan José Millás

En una lúcida posición de defensa del cuento y de su importancia frente a la novela, el escritor español Juan José Millás desarrolla el presente artículo sobre la base de un rasgo tan importante como la «esfericidad», propuesto originalmente por Cortázar. De este último y de Jorge Luis Borges reconoce Millás una influencia importante sobre los escritores peninsulares. El texto se publicó originalmente en el diario El País, *de Madrid (1-11-1987).*

EL CUENTO es una rara unidad narrativa cuya autonomía, de un lado, y movilidad, de otro, hacen de él un género incómodo para los preceptistas. En la mayoría de los tratados sobre literatura, el cuento no pasa de ser un apéndice de la novela, al que se despacha con unas pocas líneas que suelen referirse a caracteres tales como la brevedad, la precisión o la claridad. Algunos de estos tratados —no excesivamente antiguos— llegan incluso a exigirle una función ejemplarizante.

Esta confusión, seguramente, viene dada por el carácter polisémico del término: con la palabra cuento designamos al relato oral y al escrito, pero también a la novela corta, a la narración breve y a la fábula.

Además, el cuento —que en definitiva es una narración— se pasea desde la antigüedad por todos los géneros, incluido el de la oratoria, de manera que no es fácil atraparlo dentro de unos límites previos y someterlo a una inmovilidad que permita describirlo en lo que serían sus rasgos específicos. Quizá también porque tales rasgos no existen o porque poseen una capacidad de mutación de la que carecen otros géneros.

En definitiva, los rasgos específicos atribuibles al cuento son los mismos que se pueden atribuir a la literatura en general. Y sin embargo, todo narrador sabe que para enfrentarse a la escritura de un cuento se requieren posiciones y armas muy diferentes a las que exige la redacción de una novela.

DESPOJADO DE FIN

Adelantemos, en cualquier caso, que aquí nos vamos a referir al cuento literario, es decir, a aquel que tiende a identificarse con la novela corta; un cuento, pues, despojado de toda finalidad didáctica y cuyo carácter mítico —en el sentido de que el mito es capaz de traducir una generalidad que nos concierne— no es ni mayor ni menor que el que pudiera corresponder a la literatura moderna en general.

Lo primero que sorprende cuando nos acercamos cautelosamente a esta unidad narrativa es su consideración social, por decirlo de algún modo.

No es difícil escuchar a algunos profesores afirmaciones tales como que una literatura nacional no alcanza su madurez hasta que no posee en su catálogo un grupo de novelas estimables.

Se considera, por lo general, que el cuento es una cosa menor en relación a la novela, recomendándolo como un género de aprendizaje desde el que se puede despegar hacia empresas de mayor altura. Por otra parte, nuestro refranero está lleno de máximas en las que el término cuento aparece connotado de un matiz peyorativo.

La oposición novela/cuento, sin dejar de ser antigua, posee todavía una vigencia sorprendente que suele decantarse en favor de la primera. Y ello pese a que podríamos tomar de la historia ejemplos muy sencillos, al alcance de cualquiera, demostrativos de que constituyen espacios narrativos diferentes, pero también de que la influencia del cuento en la literatura contemporánea es tan grande que no se puede despachar como si se tratara de un género minusválido e incapaz de aportar hallazgos estimables, tanto desde el punto de vista de los contenidos formales como desde el de los contenidos temáticos.

Así por ejemplo, un género como el policiaco, cuyas aportaciones a la literatura contemporánea están ya fuera de toda duda, nace en

forma de relato corto y es dentro de esta estructura donde alcanza su mayor virtualidad.

El propio Chesterton opinaba que es éste el género más apropiado para el desarrollo de una trama policiaca, ya que su brevedad, que impone que nada sobre ni falte, facilita la tensión que es preciso conseguir en esta clase de relatos.

No se puede, pues, mantener seriamente, desde ninguna posición teórica, que el cuento sea inferior a la novela, a menos que consideremos como inferior lo más breve.

Sin embargo, insistimos, su consideración social —en nuestra área al menos— continúa bajo mínimos, aunque con tendencia a cambiar. Prueba de ello es la resistencia que los editores mostraban hasta hace muy poco a publicar libros de cuentos, sobre todo si éstos no venían avalados por una firma importante que ya hubiera demostrado suficientes habilidades en el terreno convencional de la novela.

En la actualidad hay diferentes síntomas de los que podría deducirse que dicha tendencia puede llegar a sufrir alteraciones que favorezcan directamente al cuento. Así, los editores más inquietos publican ya con algún ritmo volúmenes de relatos breves, tanto de autores españoles como extranjeros, cuya acogida por parte del público lector parece estimulante para todos.

EFECTO MIMETICO

De otro lado, iniciativas como las del *El País* de publicar cuentos en determinadas épocas del año han producido un efecto mimético en otras publicaciones periódicas de gran tirada, cuyas consecuencias a medio plazo podrían llegar a ser determinantes.

No se puede ignorar que en el florecimiento de este género juegan un importante papel factores extraliterarios, cuya presión sobre el escritor pueden dar lugar a los orígenes de una tradición.

Así, por ejemplo, el hecho de que la literatura norteamericana actual tenga en su nómina excelentes cuentistas, que son el producto de una larga y constante tradición propia, se debe, sin duda, a un suceso —en el fondo, económico— acaecido en ese país a lo largo del pasado siglo.

En efecto, durante el siglo XIX, los editores norteamericanos tenían cierta resistencia a publicar novelas inéditas de compatriotas

suyos, prefiriendo publicar a novelistas ingleses, ya que, de un lado, no tenían que pagar derechos de autor, y de otro, sabían de antemano el éxito comercial que tales novelas habían tenido en el Reino Unido.

El escritor norteamericano se vio de este modo condenado a refugiarse en el cuento, que era un género relativamente fácil de vender a las numerosas revistas y demás publicaciones de carácter periódico existentes en aquel país.

Sería, pues, deseable que la presión que desde algunos medios comienza a ejercerse sobre los escritores españoles para que escriban cuentos aumente todavía más en los próximos años.

Aun así, probablemente el cuento no dejará de ser una realidad confusa e inquietante para quienes se acerquen a él desde posiciones y reglas previamente establecidas. Y es que el cuento se mueve en un terreno de nadie.

Tradicionalmente se le relaciona con la novela; sin embargo, se exige de él que tenga la tensión del poema. Edgar A. Poe, tan importante en nuestra tradición y uno de los puntos de constante retorno por parte de los narradores, comprendió esta contradicción enriquecedora al utilizar para sus cuentos determinadas reglas y elementos procedentes de la *Poética* de Aristóteles.

PENSAR EL EFECTO

Poe concebía un efecto y sabía que debía ir tras él, subordinando todos los aspectos del relato a la consecución de dicho efecto. La teoría de Poe, en palabras de Danforth Ross, «significa que uno se ve arrastrado sin pausa hacia un instante único, aquel en que el efecto se produce y el lector siente la más plena satisfacción».

Esta idea acerca del cuento ha fructificado en una línea que, esquemáticamente hablando, ha llegado a nosotros a través de autores suramericanos como Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, cuya influencia en los autores españoles de las dos últimas décadas está fuera de toda duda.

Y ello ha configurado, en mi opinión, una idea —no necesariamente consciente— de que el cuento ha de ser algo circular o esférico, cerrado sobre sí mismo y conteniendo en su interior —con el hermetismo de un ataúd en relación a su cadáver— toda la esencia del relato en cuestión.

De este modo, en algunos autores ha llegado a adquirir una importancia desmesurada cualquier artificio capaz de transmitir al lector esa sensación de esfericidad a que nos referíamos antes.

ARTIFICIOS

El resultado final, en muchos casos, es que la búsqueda desesperada del artificio ha dado lugar a productos seriamente artificiales. Pero de eso no tienen la culpa Poe, ni Borges, ni Cortázar. Ya es sabido que lo peor de los maestros son sus epígonos.

Es muy posible, sin embargo, que esa línea, en la que se han obtenido logros asombrosos, haya comenzado a quebrarse hace algún tiempo. Naturalmente, para quien se haya alimentado de otras tradiciones, ni siquiera existe.

Pero aquí hablamos de lo que puede haber constituido un elemento dominante, cuyas consecuencias todavía se pueden apreciar.

Todo autor que en un momento de su vida se ha acercado, por necesidades de carácter interno, a este género, ha intentado degollarlo. Y no sólo para beber su sangre, sino para buscar un nuevo efecto capaz de traducir la singularidad que cada escritor individualmente posee.

La reciente valoración de la obra cuentística de Hemingway —muchos de cuyos cuentos parece que no acaban—, la fascinación que muchos autores empiezan a manifestar por un cuentista tan raro y excepcional como Paul Bowles o, en fin, la aceptación entusiasta de Carver, el más cualificado representante de lo que venimos llamando *realismo sucio* de manera quizá en exceso genérica, podrían significar la búsqueda de un artificio nuevo, capaz de soportar y alumbrar a la vez contenidos temáticos de muy diversa índole, resistentes al corsé de fórmulas narrativas previamente establecidas.

¿Cualidades esenciales del cuento?
Ian Reid

Una de las más recientes elaboraciones teóricas sobre el cuento es el libro The Short Story, *publicado por Ian Reid en 1990. De este volumen, que significa una apreciable actualización del proceso de teorización sobre el género en el ámbito anglosajón hemos seleccionado el capítulo «¿Cualidades esenciales del cuento?», donde el autor somete a cuestionamiento las principales características que la tradición crítica y teórica dominante ha propuesto como medulares del discurso cuentístico: la impresión única en el lector, la concentración en un momento crítico y el manejo de dicha crisis en una trama estrictamente controlada por el autor.*

DURANTE LAS dos primeras décadas de este siglo y especialmente en los Estados Unidos, comenzaron a aparecer con frecuencia ensayos sobre el cuento. Estos ensayos repiten unánimemente que se trata de un género aparte, cuya singularidad reside en tres cualidades relacionadas entre sí: a) produce una impresión única en el lector; b) lo hace concentrándose en una crisis; y, c) dicha crisis es fundamental dentro de una trama cuyos hilos son controlados por el autor. Aunque esta triple caracterización, de atractiva nitidez, sólo fue aceptada a partir aproximadamente de 1900, encuentra su origen en observaciones hechas mucho antes por Edgar Allan Poe, el pionero de la teoría del cuento.

UNIDAD DE IMPRESION

En 1842, al analizar algunas de las obras de ficción de Nathaniel Hawthorne, Poe afirmó que la principal característica formal del cuento [*short prose tale*] era la «unidad de impresión», a la cual consideraba producto de la habilidad artística ejercida conscien-

mente. El autor, en primer lugar, «concibe cuidadosamente cierto efecto único y singular». Luego idea un vehículo narrativo apropiado para transmitirlo. Retomado por Brander Matthews («The Philosophy of the Short-story», 1884) y otros, el énfasis en la unidad del efecto y la economía de medios encontró, hasta hace poco, amplia aceptación. Es cierto a todas luces, y hasta una perogrullada, que los errores y los descuidos serán más perjudiciales en una narración corta que en una más larga, ya que se destacarán más en aquella. V.S. Pritchett comenta lo que hay de irrefutable en la opinión de Poe al observar: «Una palabra errada, un párrafo mal colocado, una frase inadecuada o una cómoda explicación, dan inicio a fisuras fatales para este tipo de prosa, que se encuentra, en lo formal, muy cercana a la poesía. Todo debe estar justificado». Pero la concepción de unidad propuesta por Poe, pretendiendo incluso abarcar más que eso, resulta sin embargo demasiado limitada para englobar todos los cuentos. De entrada, su afirmación de que la unidad formal siempre debe ser objeto de «deliberada meticulosidad» nos plantea ya muchas dudas. Tras una lectura de los diarios y cartas de Kafka, que contienen muchos cuentos en estado embrionario y pocos completamente realizados, comprendemos que algunas de sus obras de ficción no son más premeditadas que los sueños, o que «Kubla Kahn» de Coleridge o «Childe Roland» de Browning. La obra de Kafka puede considerarse un extremo, pero también es verdad que la experiencia de los escritores en general no parece indicar que el componer un cuento impactante implique necesariamente un recurso mecánico. Además, la experiencia de los lectores tiende a desmentir la idea según la cual es necesario preservar estrictamente el mismo tono, o una monocromática gama de emociones para que un cuento sea un todo estéticamente satisfactorio. Por ejemplo, lo que hace a muchas de las narraciones de Chéjov tan conmovedoras, de una manera aguda y no sentimental, es su habilidad para establecer un tenso balance entre la comedia y el patetismo. En «The Overcoat», el influyente cuento de Gogol, encontramos una mezcla similar. Uno de sus traductores, Ronald Wilks, observa que es en «algunos momentos familiar y amistoso, en otros irónico, a veces completamente impersonal, otras sentimental. Esta extraña mezcla es plasmada con ingeniosas anécdotas y asombrosos 'apartes' que transfieren toda la acción a otro plano de realidad». Hay ciertamente muchos buenos cuentos cuyo atractivo parece encontrar sus raíces principalmente en su absoluta falta de «efecto único», como se mostró anteriormente al comentar «The Ballad of the Sad Café». En este cuento, el impacto totalmente unificado se logra a través de una interacción de diversos modos. Por otra parte, si debemos entender la «unidad de impresión» de una manera suficientemente flexible, capaz de abarcar a la narrativa múltiple, no podremos negársela a las novelas: contrariamente a lo sugerido por Poe, la unidad no está relacionada con la brevedad de una manera tan simple.

MOMENTO DE CRISIS

A Dictionary of Literary Terms, editado por Sylvan Barnet *et al* (Londres, 1964), señala que «lo más común en un escritor de cuentos del siglo XIX o XX es que se concentre en un solo personaje dentro de un único episodio. No presentará la evolución de dicho personaje, sino que lo mostrará en un momento especialmente revelador». Theodore Stroud observa en su ensayo «A Critical Approach to the Short Story» que el referido momento trata con frecuencia de cambios decisivos de actitud o entendimiento en el personaje. Así, en «The Grasshopper» de Chéjov, Olga, al morir su esposo, cae súbitamente en cuenta del verdadero valor de éste y de la intensidad con que lo necesita.

James Joyce tenía extrema conciencia de la importancia de las anteriores revelaciones críticas, tal como se observa en algunos de sus cuentos, a los cuales llegó a aplicar un término técnico especial: «epifanía» [epiphany] («un mostrar más allá»). Al final del último cuento de *The Dubliners*, «The Dead», Gabriel es invadido por primera vez por «una conciencia de su propia persona que lo avergüenza [...]. Se vio a sí mismo como una figura absurda». Otro cuento, «Araby», lleva al narrador de manera similar a un doloroso relámpago de conciencia. Comienza describiendo la calle «ciega» donde vivió cuando muchacho (el adjetivo aparece significativamente dos veces en las dos primeras frases), allí las casas «se miraban unas a otras con imperturbables rostros marrones». Luego de describir su romanticismo adolescente, así como su abrupta desilusión, concluye: «Mirando la oscuridad me vi como una criatura arrastrada y ridiculizada por la vanidad, y mis ojos ardieron de angustia y de rabia».

Sin embargo, a pesar de que el patrón descrito es común en los cuentos, el instante de crisis no es en absoluto necesario. De ocurrir una significativa revelación, *es posible* que ésta implique un momento de verdad para un personaje, pero con frecuencia sólo la percibe el lector. «Clay» [«Arcilla»], de Joyce, es un ejemplo de lo anterior. Simplemente describe cómo una mujer común disfruta la víspera de Todos los Santos [Halloween]: por una vez toma el té en compañía de la mujer con quien trabaja en la lavandería, luego visita a su hermano y a la familia de éste. Para ella todo fue agradable, se «rió mucho», dijo «que todos habían sido muy amables con ella», etc. Pero nosotros vemos más que ella. Vemos la lastimosa estrechez y el aislamiento de su existencia, así como la falta de sensibilidad de los otros hacia ella. María no entiende la broma que le juegan las muchachas vecinas mientras está vendada. El lector, en cambio, sí identifica la «substancia suave y húmeda» que ella toca, con la imagen que da el título al cuento. Es él quien reconoce que es eso lo que le toca a María en la vida. Ella, en cambio, se queda sin comprender.

Existen ejemplos de ambos tipos en la obra de Katherine Mansfield. Cuentos como «Bliss» y «Miss Brill» nos muestran personas en un punto crucial, donde adquieren un nuevo conocimiento de sí mismas. En «Psychology», en cambio, es el lector quien cae en cuenta de que los personajes principales no pueden percibir la verdadera naturaleza de su relación a causa de su imaginario candor, de que ciertamente continuarán engañándose a sí mismos, parecidos a Prufrock en la ausencia de «energía para forzar el momento de su crisis». También Hemingway escribe cuentos de ambos tipos. Frecuentemente se trata de una situación en la que alguien es puesto a prueba en una situación crítica. En «The Short Happy Life of Francis Macomber», éste ha fallado en una prueba antes del comienzo de la narración, pero se reivindica en otro caso, venciendo así no sólo su propio miedo, sino también a aquellos que lo despreciaron por su fracaso anterior. De manera similar, algunos cuentos de Hemingway nos muestran a alguien siendo iniciado en la adultez, o a alguien que, una vez tomada una decisión, queda solo con las consecuencias de lo que hizo o dejó de hacer. Encontramos lo anterior en «The Killers», que presenta la confrontación estoica de Anderson con su muerte inminente, así como el momento en que el joven Nick toma conciencia de ciertos hechos implacables de la vida: la crueldad,

la indiferencia al sufrimiento, el esencial aislamiento de los seres humanos. Pero no hay momento de crisis en uno de los relatos más memorables de Hemingway. En «A Clean, Well-lighted Place», no pasa prácticamente nada, y de hecho, esa nada, *nada* [en español en el texto], es el tema del cuento. Encontramos también numerosos cuentos de otros escritores —como los de Fielding Dawson sobre encuentros de *pub* que no llegan a nada— que no elevan la acción, externa o interna, a ningún momento climático.

Por otra parte, lo que hace que algunos cuentos tarden en abandonarnos es el hecho de que no encontramos en ellos seguridad sobre la naturaleza y extensión de la revelación o clímax de conciencia aparentemente alcanzados por un personaje. Sentimos que, aunque ciertamente un importante cambio en su visión de las cosas ha tenido lugar, es posible que él o ella no hayan percibido completamente su significación. Esto se constata en algunos excelentes cuentos de Nadine Gordimer. En un reflexivo ensayo sobre la obra de esta autora, Kevin Margarey observa que lo que el lector finalmente entiende, también está frecuentemente «en la conciencia de los actores o del narrador, pero de manera subliminal». Ciertamente, en algunos casos, ni siquiera el lector más atento podrá indicar con precisión lo que significa el clímax de la toma de conciencia, a pesar de lo palpable que puede ser su importancia. «Friday's Footprint», el cuento que da título a uno de los libros de Gordimer, culmina cuando Rita está a punto de reconocer *algo* sobre ella, sobre su matrimonio actual, sobre su matrimonio previo, sobre la esencia de su relación con ambos maridos. Pero el desenlace no es cerrado enteramente; al final ella continúa luchando con el nudo de sus sentimientos. También el lector.

En un primer momento se diría que algunas narraciones realmente giran sobre el gozne de la crisis personal, cuando lo que ocurre es que bosquejan el patrón sólo para subvertirlo. «The Beast of the Jungle», de Henry James, ilustra lo anterior de una manera que se acerca a la parodia del «cuento-con-momento-de-crisis»: persigue un anticlímax, se desarrolla hasta llegar al punto en el que algo *no* cambia de manera substancial en la mente del personaje principal. El propio John Marcher no logra reconocer la crisis como tal. Ha pasado su vida esperando una revelación sensacional, que la bestia aparezca; pero ésta salta sin ser vista cuando Marcher pasa por alto su última oportunidad de salirse del mezquino ensimisma-

miento que ha encerrado todo su ser. Su egotismo llega a tal extremo que no puede aún percibir a su amiga May, quien sufre a su lado desde hace tiempo, más que como un conveniente adlátere suyo. Ciertamente, las últimas páginas registran una suerte de anagnórisis tardía cuando «todo se derrumbó de repente». Marcher toma dolorosamente conciencia de su pérdida mientras permanece al lado de la tumba de May. Pero se diría que ni siquiera en ese instante se halla completamente en conocimiento de su propia naturaleza y situación, y nos resulta difícil suponer que de ahí en adelante alterará el rumbo de su vida.

SIMETRIA DE DISEÑO

Al profundizar en los principios de Poe, Brander Matthews, en su influyente ensayo de 1884, indicó que la simetría de diseño era para el cuento condición *sine qua non*. El insistir sobre este punto concuerda con su opinión según la cual un cuento no tiene prácticamente validez si carece de trama [plot]. Incluso en 1945, A.L. Bader se adhirió a la opinión anterior. Afirma entonces que la trama es siempre básica en un cuento moderno y que la estructura narrativa surge siempre del conflicto, la secuencia de acciones y la resolución. De manera similar, Somerset Maugham y otros han sostenido que la proposición aristotélica acerca de la necesidad de un comienzo, un medio y un final, se aplica tan axiomáticamente al cuento como al drama y la novela. Como ya hemos observado en el primer capítulo, parece haber un principio estético básico que subyace a este desiderátum. El diseño simétrico aparece con frecuencia en un cuento, pero obviamente no puede decirse que es una cualidad que le pertenece de una manera característica e indispensable. La insistencia en la simetría comenzó con Poe y está más relacionada con sus propias obsesiones psíquicas que con alguna de las cualidades esenciales del género. La ideación de tramas es parte de su afición por los rompecabezas detectivescos, las situaciones e imágenes de cámaras enclaustradas, fosos, cavidades tapiadas, criptas y panteones.

Existen ciertamente dos buenas razones para descartar la «simetría de diseño» como un término definitivo en el lenguaje crítico referente al cuento. La primera es que el considerar a la simetría como requisito no ha ayudado a los críticos a discernir la estructura de los cuentos donde dicha simetría se encuentra. La otra es que ha impedido el reconocer que en muchos buenos cuentos la simetría está completamente ausente.

Para abundar acerca del primer punto: un excesivo énfasis en una trama ingeniosa (Matthews incluyó la «ingeniosidad» entre los «requisitos principales» del cuento), y una especial fruición puesta en el giro final, a la manera ejemplificada por los relatos de O. Henry, resulta particularmente desafortunada, puesto que ha tendido a provocar una reacción crítica de menosprecio hacia todos los finales sorprendentes, algunos de los cuales no son, sin embargo, recursos de manipulación, sino más bien formas de elucidar significados latentes en el tono narrativo. «La Parure», de Guy de Maupassant es un buen ejemplo de esto. Su personaje principal, Mme. Loisel es la esposa de un funcionario público de menor rango que anhela una vida de lujos, especialmente en lo referente a la posesión de ropa y joyas costosas, y que se encuentra muy irritada por el exiguo ingreso de su marido. Estos sentimientos se ponen de manifiesto cuando la pareja es invitada a una recepción oficial. La señora Loisel forma tal escándalo por el hecho de no tener nada con qué adornarse para la ocasión, que la pareja decide pedir prestado un collar de diamantes a unos conocidos más pudientes. El collar se pierde. Después de frenéticos esfuerzos, logran obtener prestada una importante suma de dinero con la que compran otro, que devuelven (sin confesar su desventura) a los dueños del collar original. Los Loisel se dedican a trabajar sin descanso durante la siguiente década para cancelar la enorme deuda. Sólo después del largo período de expiación es que la mujer se entera de que el collar perdido no era sino una imitación barata. Esta repentina revelación hace que el cuento haya sido desfavorablemente apreciado por algunos críticos. Roger Colet, por ejemplo, omite «La Parure» de su reciente selección de las obras de Maupassant, argumentando, en una referencia alusiva, que la trama es artificial. Pero hay más que esto, como Cleanth Brooks y Robert Penn Warren muestran en su antología anotada *Understanding Fiction*, que incluye y discute «La Parure» en la misma sección en la que sitúa el conocido cuento «The Furnished Room», de O. Henry. Este último trata del fracaso de un hombre para encontrar a su amada. Durante meses la ha buscado en la gran ciudad, y la narración comienza cuando el fatigado personaje alquila una habitación en una de las muchas casas viejas del bajo West Side

de New York. Le hace a la propietaria la misma pregunta que ha repetido mil veces en otros lugares: ¿Ha tenido entre sus transitorios inquilinos, a una joven actriz rubia, de complexión media, etc., con un lunar en el párpado izquierdo? No, la propietaria no puede recordar a alguien así. Desalentado, se hunde en un melancólico ensueño que es repentinamente invadido por una fragancia de clavellinas: ¡El perfume de su amada! Baja precipitadamente las escaleras y pregunta a la propietaria quién ocupó ese cuarto previamente. Pero ninguno de los huéspedes recientes que le describe podría haber sido la mujer buscada. Cuando regresa a su cuarto, el aroma ha desaparecido. Entonces, después de bloquear todos los intersticios, abre la llave del gas. Entre tanto, la propietaria está contándole a un amigo que ha alquilado el problemático cuarto del tercer piso a un hombre joven. No, no le contó acerca del suicidio que allí tuvo lugar la semana anterior. La joven difunta «debía haber cometido un desliz grave, como para suicidarse intoxicándose con gas»; linda, de veras, «excepto por aquel lunar que tenía en el párpado izquierdo».

Como señalan Brooks y Warren, O. Henry pareciera ser culpable aquí de deshonestidad artística. La personificación, y por lo tanto la motivación, son superficiales y la historia no llega a ser sino una mera demostración mañosa de la «ironía del destino». La información retenida, la mentira, sólo actúan sobre el lector; ya que presumiblemente, si la propietaria le hubiera dicho al joven la verdad, que la muchacha estaba muerta, etc., su reacción hubiera sido igualmente desesperada. El final provee, cuando mucho, una ilusión de significado. Pero en el cuento de Maupassant el sorprendente giro final, más que un mero hecho oculto, revela una triste ironía; trae a la superficie el significado real de la acción que lo antecede. La joya perdida era, después de todo, sólo pasta, fantasía sin valor. Y lo mismo es de alguna forma el collar «real», el que a Mme. Loisel le cuesta tanto pagar (no sólo en dinero). El tema del cuento tiene que ver con los valores verdaderos y falsos, y la falsedad del objeto perdido se convierte así en el símbolo de la situación básica. En retrospectiva, la pérdida de la joya no supone tanto un terrible infortunio como una bendición disfrazada.

La crítica necesita entonces distinguir entre el final artificioso y el que nos sacude para permitirnos percibir algo fundamental acerca de lo que hemos estado leyendo. La búsqueda de la simetría de una

trama es en definitiva irrelevante, ya que ésta no puede, por sí misma, ser correlacionada con grados de habilidad artística.

Si queremos ser justos con O. Henry, debemos añadir que su uso de finales sorprendentes tiene algunas veces una función más respetable que la de su falsamente sentimental «The Furnished Room». Boris Eichenbaum, el crítico formalista ruso, acredita a O. Henry el mérito de haber llevado el cuento estadounidense del siglo XIX a la fase de parodia estructural que abre el camino para la regeneración del género [sic]. Tal como fue cultivado por los predecesores de O. Henry, dice Eichenbaum, el cuento tiende, como la anécdota corriente, a acumular su peso de significación hacia el final, «hacia el clímax de lo inesperado o sorpresivo de un final que concentre a su alrededor todo lo que lo precedió». O. Henry fija este patrón estructural mediante el énfasis lúdico con que maneja los recursos asociados con él; glosa la marcha de la trama, aprovechando cualquier momento para introducir la ironía literaria, para destruir la noción de autenticidad, para parodiar el cliché, para hacer palpable la convencionalidad del arte o para mostrar cómo fue armado el cuento. El autor frecuentemente se entromete en los acontecimientos de su propia historia y compromete al lector en la conversación literaria, convirtiendo al cuento en un folletín.

La segunda razón para resistir a los requerimientos aristotélicos de la crítica del cuento es que la acción de un cuento, al contrario de la de composiciones más extensas, no necesita, en modo alguno, tener un desarrollo completo. Puede, virtualmente, no tener ni principio ni final, y representar sólo un estado de cosas, más que una secuencia de acontecimientos. Esto es cierto, por lo general, en la obra de algunos escritores. Galsworthy solía decir que los cuentos de Chéjov eran «sólo la parte del medio, como una tortuga». Y Chéjov mismo apuntó alguna vez: «Creo que cuando uno ha terminado de escribir un cuento, debería borrar el principio y el final». Al descartar las estructuras englobantes, el cuentista puede tal vez descubrir esa libertad y esa verdad imaginativa que son inherentes al género. Elizabeth Bowen ha afirmado que «el cuento, libre de las *longueurs* de la novela está también exento de la conclusividad de ésta, demasiado a menudo forzada y falsa. Y aunque algunos escritores han seguido optando por tramas limpiamente terminadas («Prefiero, dice Somerset Maugham, terminar mis cuentos con un final abrupto que con una dispersión de puntos»), existe una creciente

tendencia en nuestro siglo a reducir los cuentos a «sólo la parte del medio», a evitar complicaciones estructurales en general y momentos climáticos terminales en particular.

De manera simple y directa, Robert Creeley expresó este sentido más libre de la forma en el prefacio de 1983 a su volumen de cuentos *The Gold Diggers*:

> Mientras la novela es un continuum, por necesidad, capítulo a capítulo, el cuento puede escapar en algo a esta obligación y funcionar exactamente en los términos de cualquier emoción requerida.
>
> El cuento finalmente no tiene un tiempo. O no lo tiene aquí. Su forma, si es que uno se detiene tanto en ella, es una esfera, un huevo endurecido. La única razón posible para su existencia es que tiene, en sí mismo, el hecho y la presión de la realidad. Ahí, en breve, está su forma, no importa cuán fortuito y fragmentado pueda parecer. Los viejos postulados de principio y final —esas premisas tan nítidas— se han derrumbado completamente en un lugar donde la única realidad es la vida, el único final (nunca realizado) la muerte y el único valor, el amor que uno pueda procurarse.
>
> Es imposible pensar de otra manera, o, al menos yo, así me parece. Empiezo donde puedo y termino cuando veo que todo comienza a regresar.

En un sentido más estricto, hay un tipo de narración, cada día más común en la literatura moderna, que no podría existir si tuviera una trama desarrollada a la manera antigua. Samuel F. Pickering menciona algunos ejemplos en una reseña sobre antologías recientes del cuento estadounidense:

> En «Nights at O'Rear's», de Patricia Griffith (O'Rear's es un *drive-in restaurant* en un pequeño pueblo de Texas), los muchachos ociosos dando vueltas perpetuamente en sus automóviles alrededor del restaurante pueden ser tomados como una metáfora de la forma del cuento. En su final está su principio y en su principio su final; las divisiones del cuento son inseparables y no hay progresión entre ellas [...].

Pickering no gusta demasiado de los cuentos de este tipo; «se regodean en lo estático», dice. Pero a menos que ignoremos la obra de

algunos de los más eminentes cuentistas vivos, no puede negarse que lo estático ha llegado a ser muy común en los cuentos modernos. Lo «estático» es probablemente una mala denominación en la mayoría de los casos, puesto que alguna acción siempre se desarrolla. Más que inerte, el personaje se muestra incapaz o desinteresado en modificar su situación; el movimiento es semejante al de un molino de agua o sugiere una continua movilización que no prevé una reinserción en las relaciones sociales. Esta inconclusividad llega a ser un significativo principio de la estructura. Sólo el más rígido dogmatismo podría llevarnos a ver como defectuosamente fragmentario un texto como «Snow», de Ted Hugues, narrado por alguien cuya situación es totalmente misteriosa para sí mismo y para nosotros, porque está literalmente rodeado por vacío u oquedad; ¿tal vez esté en un limbo post-mortem o...? Situaciones inconclusas similares atraviesan «The Gods' Script», de Jorge Luis Borges, donde el único personaje simplemente medita (interminablemente, se nos propone) acerca de la idea del infinito; y en «The Night-Sea Journey», de John Barth, un monólogo de una criatura —¿humana?, ¿acuática?, ¿espermática?— que nada en alguna especie de extensión oceánica, pero ignorante por completo de su meta o significado, si es que tiene alguno.

Este tipo de narración, abierta en ambos extremos, se centra frecuentemente en un personaje-tipo: la figura pájaro-fugaz, cuyo significado depende del hecho de que su origen y su destino están más allá del alcance de la narración. El primer cuento, que da título al volumen *The Ballad of the Sad Café*, de McCullers, comienza con la llegada de Lymon, el forastero; cuando se le pregunta de dónde viene, él responde simplemente «Estaba viajando». Y al final del último cuento, en el mismo volumen, el espectador hace un comentario acerca del enigmático protagonista, quien acaba de salir: «Seguro que ha viajado mucho». El patrón nomádico allí sugerido (y que es metafóricamente reflejado por esa melodía en «The Ballad» que «no tiene principio ni final») se encuentra con frecuencia en la obra de muchos autores diferentes y transmite algo que el cuento puede lograr más finamente que cualquier otra forma literaria. Al carecer virtualmente de trama, los textos que acabamos de considerar pueden poner de relieve una cualidad reconocida por William James hasta en los elaborados cuentos de su hermano, que daban, según él:

una impresión semejante a la que a menudo obtenemos de la gente en la vida. Sus órbitas salen del espacio y por un instante conviven con las nuestras, para pronto volver a despegar hacia lo desconocido, dejándonos con un poquito más que una impresión de su realidad y el sentimiento de una curiosidad frustrada respecto al misterio del principio y el final de su ser.

Traducción: *Carlos Leáñez Aristimuño, Pablo Carter* y *Carlos Pacheco*.

Hacia una poética de la ficción breve

Clare Hanson

Fragmentos de un artículo de la autora publicado en inglés y titulado «Things out of Words: Towards a poetics of Short Fiction». Se ha omitido una serie de aspectos considerados irrelevantes para el propósito de esta selección. El original fue publicado en el libro Re-reading the Short Story *(Clare Hanson, editor, Londres: MacMillan Press, 1989). Uno de los aspectos que más han llamado la atención de críticos, creadores y ensayistas es aquel relacionado con la forma particular como se estructuran los cuentos. En este caso, y desde una óptica bastante novedosa y atractiva, la autora propone un acercamiento a la organización interna del cuento partiendo de un sistema similar al utilizado para explicar la estructura de los sueños.*

En este artículo se intenta destacar algunas de las características particulares y efectos específicos del cuento. Argumentaré, por ejemplo, que el cuento somete al lector a un tipo de experiencia bastante diferente de aquel a que nos somete la novela. Creo, además, que la diferencia (entre ambos tipos de narrativa) es de categoría, más que de grado. Como se sabe, la novela es la forma narrativa con la que usualmente se compara al cuento: se considera que aquélla es una forma mayor y que, adicionalmente, es el modelo típico de lo que se conoce como ficción. Muy a menudo se ve al cuento como el «hermano menor» de la novela... Muchas veces se le categoriza como una forma débil por carecer del alcance, la universalidad y los rasgos representativos de la narración extensa. Puesto que es breve, su contenido es visto como fragmentario, subjetivo, parcial: y ya que su contenido es fragmentario, subjetivo, parcial, etc., la estructura debe ser corta —una especie de círculo vicioso.

Antes de resaltar algunos de los rasgos generales del cuento, quisiera hacer una observación. ¿No se tratará de que aquellos detalles destacados en la novela nos conducen hacia alguna parte interior del texto mismo y de que en el caso del cuento nos orientan hacia

referencias extra-textuales, por lo que, en consecuencia, parte del significado del cuento se sustenta en su naturaleza anómala, en su tangencialidad?

[...] Pero esta «apertura» del cuento no es simplemente una condición de la brevedad literal de su forma. ...en un cuento no hay espacio para las referencias cruzadas o la repetición a las que estamos acostumbrados en la novela. Es algo así como el resultado de lo que Roman Jakobson llamaría una diferencia fundamental entre el cuento y la novela: dentro de la novela las imágenes funcionan metonímicamente, aunque ella no es metonímica en sí misma con respecto a la «realidad». Cada imagen que aparece remite a algo de lo que ha precedido dentro del texto. En el cuento, los detalles resaltados o las «imágenes» tienden a resistirse a tal interpretación e integración, de allí que nos perturben de modo tan peculiar y diferente a lo que ocurre con la manera como nos perturba la novela.

Me gustaría destacar aquí lo relacionado con esa diferencia de orientación [textual] entre la novela y el cuento. Críticos formalistas, estructuralistas y postestructuralistas, han sostenido que cualquier «elemento» dado —una palabra, un detalle, una imagen— deviene en algo más, se convierte en una «muestra de algo más», de acuerdo con la sugerente frase de Borges, desde el momento en que se integra a la estructura y organización de una obra literaria como totalidad. Los críticos postestructuralistas han afirmado también que cualquier trabajo literario debe ser caracterizado como una estructura de representación y selección fundada en el impulso primario del sueño/el deseo: a mayor orientación hacia el deseo, argumentan, mayor remoción del lenguaje desde sus significados restringidos y funcionales. Eudora Welty[1] parece describir exactamente tal proceso de re-orientación y transformación en una discusión sobre el lenguaje «literario» en «The eye of the story» (el foco del cuento): describe el efecto incierto para el autor de un estado mental en el que las palabras se mueven libremente, siguiendo sus propios deseos:

> Cuando comenzamos a utilizar las palabras para elaborar una pieza de ficción, ello es, por supuesto, tan distinto de usar las mismas palabras para decir «Aló» por el teléfono, como colocar pinturas sobre el lienzo.

En ese sentido, intento sugerir que el cuento es una forma más «literaria» que la novela —en su orientación hacia el poder que las palabras acarrean, o liberan y crean, sobre y por encima de su función mimética o explicativa. Como ha dicho Lacán, las palabras pueden ser escogidas en cualquier trabajo literario por razones que tienen mucho que ver con el movimiento de deseos inconscientes, igual que con la producción de significados literales. Lacán apunta que el deseo está continuamente jugando sobre el lenguaje, informando profundamente su estructura. Yo sugeriría que el escritor de cuentos en particular propicia tal juego de lenguaje: ese juego es parte de lo que (el eseritor) busca en lo «desconocido», con su «angustia» y su «rapto».

Regresemos entonces a la calidad «limitada» del cuento, lo que es a menudo comparado por oposición con el poder universal e inclusivo de la novela. El término «limitado» pudiera ser interpretado de manera peyorativa o no peyorativa, en cuanto a que signifique solamente algo «restringido» si nos atenemos al vocabulario del *Oxford English Dictionary*. Pero también ha sido definido como algo relativo a «límites». Si tomamos la segunda acepción, el vocablo «limitado» remitiría sencillamente al concepto de marco, como en una pintura. ¿Pudiera uno sugerir entonces que la estructura comprimida y los requerimientos estrictos de la forma del cuento actúan, en sentido amplio, como un marco, o límite, que permite a la narración permanecer en un estado más fragmentario pero también más sugerente de lo que es posible en la novela?, (este es un aspecto que, como veremos, vincula la noción de lenguaje «literario», discutida arriba, con la idea de la importancia del deseo en el cuento). El marco actúa como un diseño estético, permitiendo que las elipsis (los vacíos y las ausencias) permanezcan en el cuento, el cual a su vez retiene una necesaria atmósfera de completividad y orden, gracias a la existencia del marco mismo. Aceptamos entonces un cierto grado de misterio, de elisión, de incertidumbre, en el cuento, cosa que no ocurre con la novela.

Esta propiedad formal del cuento puede facilitar dos cuestiones. Primero, y tal vez lo más importante: puede permitir a las imágenes del inconsciente irradiar el cuento y presentarse a sí mismas en el texto en un estado originario. Tales imágenes se caracterizan por un aire de misterio e impenetrabilidad, una atmósfera de sueño. Existen en tanto que figuras del deseo inconsciente, y también como imágenes representables conscientemente.

En relación con esto, deberíamos tener presente la función de la imagen con respecto al inconsciente. Para el pensamiento lacaniano la imagen, en cuanto qué manifestación mental/visual, actúa como metáfora de un significado represado. Es decir, el sujeto pudiera no aceptar a conciencia un significado cualquiera, pudiera no admitirlo en el mundo consciente de lo Simbólico. Sin embargo, el significado puede ser expresado mediante imágenes no verbales, precisamente, en el mundo de lo Imaginario.

El segundo aspecto vinculado a la elisión en el cuento tiene que ver con el movimiento del deseo de parte del lector. La imaginación del lector es removida de una manera particular por la estructura elíptica de muchos cuentos. Las elisiones y los vacíos de un texto ofrecen un espacio particular para la imaginación del lector; aportan espacio para el trabajo de construcción de imágenes que de otra manera permanecerían dormidas: al deseo del lector se le permite, o mejor, se le invita a entrar en el texto. A través de esta interrelación podemos conectar deseo con fantasía, y «con lo que no puede ser pero es». Dentro de ese contexto es suficiente con definir la fantasía simplemente en términos de una relación negativa o antitética con lo real. La fantasía implica cosas que existen más allá de lo real conocido —lo fantástico no es propiamente una inversión de la realidad; opera más bien en los márgenes de la realidad, en la «orilla peligrosa» de lo desconocido. Pudiéramos expresarlo con otras palabras diciendo que la fantasía se coloca en el punto donde convergen el deseo y la ausencia/muerte: al ingresar en la fantasía tememos por lo (conocido) que debe morir y ser reconstruido a través de la fantasía misma.

Habiendo revisado muy someramente las características generales del cuento y la ficción breve, nos interesaría ahora detenernos en la «forma» que parece ofrecer el más obvio modelo o correlato para el cuento. El sueño contiene muchos de los rasgos del cuento mencionados arriba, verdaderamente pudiera decirse que consiste en la expresión de deseos represados, utilizando a menudo el camino de lo fantástico. ¿Puede afirmarse entonces que el cuento es la forma narrativa más cercanamente asociada al sueño. Refiriéndose a un viejo cuento fantástico suyo, Eudora Welty[2] expresa:

> Nunca escribí otro cuento como ése, pero otras clases de visiones, sueños, ilusiones, alucinaciones, obsesiones y aquella mucho más maravillosa visión interior que es la memoria, han contribuido todos a poblar mis cuentos, a formarlos y a proyectarlos, a forzarlos.

Cuentistas tan diferentes como Kipling y Katherine Mansfield, Hemingway y Elizabeth Bowen, Frank O'Connor y Flannery O'Connor, han escrito sobre la importancia del sueño al alimentar su obra, formándola, proyectándola y forzándola, según apunta Welty. Pero precisemos. No es que los cuentos deban literalmente tener su origen en sueños (...), es, más bien, que pueden ser estructurados como sueños. El cuento sería más cercano al sueño, en su organización, que a la realidad, en el sentido en que usualmente empleamos el término realidad; esto es, en relación antitética con la literatura.

¿Pudiera ser entonces que la estructura del cuento (o del sueño) fuera significativamente distinta de la *gramática* de una novela, suponiendo que esta última dependa del orden, la incidencia y la secuencia de un modo diferente al cuento? La temporalidad del cuento —su naturaleza física extensiva (o sea, tiempo requerido para la lectura)— es fuertemente ratificada por el hecho de que, en buena parte, los «eventos» de los cuentos, no son vistos primariamente como producto del tiempo, o como la culminación de largos procesos. Más bien tienden a tener una azarosa y arbitraria naturaleza, y la relación que esperaríamos encontrar entre ellos es frecuentemente distorsionada o violentada. Pudiera argüirse entonces que los eventos/imágenes en los cuentos/ficciones son mejor vinculados si se los relaciona del modo como lo hacemos con los sueños, «forzados», para utilizar de nuevo el término de Welty, por deseos inconscientes, antes que vincularlos mediante los más normales términos de orden y secuencia, con los que intentamos organizar nuestra vida consciente.

Si de momento aceptamos esta sugerencia, podemos también acercarnos un poco más a la manera en que se estructuran los sueños. El trabajo de Jean François Lyotard[3], quien ha revisado extensamente el modelo freudiano del sueño, resulta particularmente revelador con respecto al cuento y sus efectos. Lyotard ha argumentado convincentemente en contra del análisis freudiano de la estructura de los sueños —y de la estructura de la obra de arte a la que ve como análoga (él escribe: «el 'lenguaje' parece ser ni más ni menos que el sistema de codificación del arte. Este es su principal causa, quizás su modelo»).

Lyotard discute la premisa de Freud según la cual el sueño consiste en pensamientos latentes que en el sueño mismo se transforman a través de la acción de una fuerza activa y limitante (esto es, mediante alguna forma del super-ego). Sugiere, por el contrario, que es el deseo mismo el que retrabaja los pensamientos del sueño para crear su contenido manifiesto. El punto crucial en relación con tal aspecto es que esto indicaría que no intentamos «leer» el sueño en el sentido freudiano: buscando la significación que subyace en él. Mejor diríamos que es el sueño mismo el que constituye un deseo latente expresado. De allí su extraordinario poder, su combinación de elementos de familiaridad y extrañeza, y de allí además la necesidad de «leer» el sueño no de manera «sintomática» sino *literal*.

El argumento de Lyotard en cuanto al modo como un sueño debería ser analizado, ofrece un interesante prototipo sobre la manera como deberíamos leer los cuentos. A lo largo de este artículo he tratado precisamente de explicar en parte la misteriosa pero también obstinada naturaleza del cuento, su extrañamiento y su familiaridad. ¿Derivará esta combinación de extrañamiento y familiaridad del hecho de que, mucho más que la novela, el cuento es un canal para la expresión de deseos reprimidos o inconscientes? Si ello fuera cierto (tanto para el autor como para el lector), el cuento sería extraño en cuanto que constituye la expresión o materialización de un deseo represado y previamente desconocido; y familiar porque el deseo socava y es la imagen opuesta de lo conocido, de lo que ya existe.

Resumiendo, podemos afirmar en este contexto que usualmente los cuentos no nos «dicen» cosas, a pesar de la proximidad semántica de las palabras cuento y relato. Los cuentos «son» cosas. Para elaborar un poco la idea, podemos considerar el papel de la imagen en el cuento. Es un lugar común sostener que las imágenes visuales y espaciales son de importancia primaria en la estructura de muchos cuentos y obras de ficción. En la teoría psicoanalítica clásica, igual que en la lacaniana, la imagen se identifica con el deseo (lo imaginario). De nuevo, Lyotard extiende el modelo clásico freudiano argumentando que el sueño debe consistir en fuerzas combatientes de lo figurado y lo discursivo. Ve el deseo, materializado en la imagen, como si se tratara de una relación de enfrentamiento con el discurso (narrativo); el deseo asesina, condensa, congela lo narrativo [...].

Así, la diferencia entre lo narrativo —asociado con el super-ego y la mente consciente— y la imagen —asociada con lo instintivo y lo inconsciente— puede muy bien tener profundas implicaciones para el psicoanálisis, la teoría literaria y la teoría estética en general. Lyotard propone una jerarquía en la que la imagen equilibrada (no estática) tiene primacía sobre lo narrativo, el discurso, el texto. (...) Para Lyotard el texto se asocia con antiguos, decadentes, significados, y la imagen con significados recientes. ¿Pudiera uno sugerir entonces que el cuento está a menudo comprometido con el descubrimiento de nuevos significados, como lo indica Lyotard, mediante la estrategia de revisión y «condensación» de antiguos textos y significados conocidos? (...).

El cuento es una forma que abraza lo desconocido... Es una forma comprometida con lo desconocido, precisamente con el *obscuro* objeto del deseo. Lo desconocido no puede llegar a ser conocido en el sentido convencional, porque ello significaría reducirlo o negarlo. Si el cuento es la forma narrativa más cercanamente implicada al deseo, su contenido permanecerá de algún modo en un estado latente, potencial. Y estando implicado con el deseo, el cuento será también una forma muy «literaria», en el sentido en el que tal término ha sido utilizado por Tzvetan Todorov en la *Poética de la Prosa*[4] (un texto bastante relacionado con los cuentos de Henry James) [...].

Podemos sugerir entonces que el cuento es una forma más autorreferente, más «literaria», que la novela. Seguramente, este es un sentimiento que habrán experimentado muchos cuentistas, aunque no lo hayan analizado de manera tan precisa como lo hizo Todorov. No obstante, refiriéndose a la importancia del «lenguaje» en el cuento, muchos cultivadores del género han apuntado hacia su cualidad «literaria», esto es, hacia su autorreferencia... Tal cualidad «literaria» puede ser vista, creo, como cierta clase de disyunción entre el lector y el texto: en contraposición al lector de una novela, quien lee un cuento no cae fácilmente en la presunción de que está leyendo sobre la «vida» (con lo cual se refiere a sí mismo). Todorov se refiere a este aspecto muy llanamente:

> El público prefiere las novelas a los cuentos, los libros extensos antes que los muy breves, no porque la longitud sea tomada como criterio de valor, sino porque cuando se lee un trabajo corto no hay tiempo suficiente para olvidar que se trata de «literatura» y no de la «vida».

Y pudiéramos hallar incluso otro tipo de argumento en relación con este aspecto: si la narración breve se estructura como un sueño y sus partes se relacionan de manera extraña («obscura») tanto para el lector como para el escritor, entonces es posible argumentar que la misma es también contraria a ofrecernos la visión de un mundo lógico y ordenado. El problema de la secuencia y la relación en el cuento es difícil. ¿Hasta qué punto pueden igualarse la relación (secuencial) y la narración en el cuento? Yo he sostenido que el cuento puede a menudo ser contrario a cierto nivel narrativo; es decir, que pudiera no ser estructurado formalmente a través de las operaciones de la mente consciente, como lo es la narración en general. Más bien, en la interrelación de sus partes hay una cercanía con los rasgos propios del sueño, lo que nos remite al funcionamiento del inconsciente.

Hemos señalado así que en sus vínculos con lo desconocido y con la fantasía, el cuento es una forma bastante cercana a lo inconsciente. Y en esto se basan, tal vez, su poder y su carencia de poder; esto es probable debido a que el cuento es una forma que siempre permanecerá en los márgenes de la literatura [...].

Traducción libre de *Luis Barrera Linares*

NOTAS

1 Eudora Welty (1979). *The eye of the Story*. Nueva York: Vintage Books.
2 Eudora Welty (1984). *One Writer's Beginnings*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (p. 89).
3 Jean François Lyotard (1971). *Discours, Figure*. París: Klincksiek (trad. al inglés de Mary London en *Oxford Literary Review*, 6, 1983).
4 Tzvetan Todorov (1977). *The Poetics of Prose*. Oxford: Basil Blackwell (trad. al inglés de Richard Howard).

Ronda por el cuento brevísimo

Edmundo Valadés

«Cuento brevísimo» es la designación adoptada por Edmundo Valadés para denominar esa curiosa variedad del minirrelato que otros conocen como «minicuento», «microcuento» o «cuento súbito». Tratándose de una categoría narrativa que escapa a las posibles teorizaciones que se puedan elaborar sobre el cuento en general, esta puesta al día de Valadés hace énfasis en una panorámica que demuestra la vitalidad del género tanto en Europa como Latinoamérica. La revista Puro Cuento, *de Buenos Aires, recogió esta interesante disquisición en su número del mes de abril de 1990.*

Desestimado en mucho como creación menor, la del miniaturista, el cuento breve o brevísimo no ha merecido ni recuento ni historia ni teoría ni nombre específico universal, como lo demanda Marco Antonio Campos, salvo los que desde la revista *El Cuento* le dimos de minicuento o minificción, y que han ido generalizándose. Pero su interés, su circulación, su creciente ejercicio y su valor como género literario han ido en ascenso: es ahora una elaboración que prolifera en las letras contemporáneas, y que se ensaya o se colma muy extensamente en nuestros países, sea en el estudio del escritor o en el taller de los que se inician en la narrativa: de allá su reproducción constante en revistas y suplementos y la multiplicación de libros forjados con minicuentos.

Su mayor difusión, impulso y estímulo se lo ha dado la revista *El Cuento*, desde hace más de 25 años en que empezó a publicarlos profusamente, y que organizó el primer concurso de dichos textos, y es ya constante, diría que insoslayable, su inclusión en revistas y suplementos literarios. Incluso, incitó en Colombia a que se creara una publicación especializada en recogerlos: *Ekuóreo*. Una bibliografía de obras en tal especialidad haría evidente su múltiple pre-

sencia, quizás como reciente fenómeno creativo en la literatura latinoamericana contemporánea.

Expresivo de su beligerancia es este casi manifiesto lanzado por la revista *Zona*, de Barranquilla, Colombia, de Laurián Puerta, en el que se le concede función literaria subversiva: «Sacado de una de sus falsas costillas, el minicuento, ese extraño género del siglo XX, ha conducido al cuento clásico al camino de una estrepitosa bancarrota. Parece una afirmación temeraria. Pero es una rebelión inexorable que viene gestándose desde la cuentística inaugurada por Poe. La primera escaramuza fue con el relato breve. Y al minicuento se le ha encomendado la delicada misión de darle el tiro de gracia».

En otra página se agregan, bajo un título de aire provocativo, «¡Ni un paso atrás, siempre en el minicuento!», estos conminatorios postulados: «concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión... El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encantamientos. El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas».

Aparte de ciertas puntualizaciones que ameritaría este aguerrido manifiesto, no deja de ser otra certitud del auge de los significados actuales del cuento brevísimo, que encuentra allí partidarios que lo enarbolan como desiderátum cuentístico.

Otro signo del interés que despierta, es la relación sobre el cuento en Hispanoamérica, de Juan-Armando Epple, publicada en la revista argentina *Puro Cuento*, con valiosas sugerencias y datos respecto al género, y en la que señala que la revista *El Cuento* lo bautizó como «mini-cuento», y que tales textos, para Enrique Anderson Imbert, son «cuentos en miniatura».

Minificción, minicuento, microcuento, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula o revés de ingenio, síntesis imaginativa, artificio narrativo, ardid o artilugio prosísticos, golpe de gracia o trallazo humorístico, sea lo uno o lo otro, es al fin también perdurable creación literaria cuando ciñe certeramente su mínima pero difícil composición, que exige inventiva, ingenio, impecable oficio prosístico y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal, como señala José de la Colina, para los que él llama «cuentos rápidos». La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción. Y en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar. El personaje, repetidamente notorio, es aditamento sujeto a la historia, o su pretexto. Aquí la acción es la que debe imperar sobre lo demás.

Para aludir a lo que es o debe ser este género, parto de la base tentativa —arriesgándome a pisar terreno muy resbaladizo— de considerar minificción al texto narrativo que no exceda de tres cuartos de cuartilla. Mas no, porque rebasando tal obligada limitación que implica resolver los problemas de apretujar una historia fulminante en unas quince o diecisiete líneas mecanografiadas a doble espacio, sería posiblemente cuento. ¿O dónde, sino, se puede separar el espacio entre cuento y minificción?

Si me remito a las minificciones que más me han cautivado, sorprendido o deslumbrado, encuentro en ellas una persistencia: contienen una historia vertiginosa que desemboca en un golpe sorpresivo de ingenio. Así el suceso contado se resuelva por el absurdo o la solución que lo subvierte todo, delirante o surrealista, vale si la descomposición de lo lógico hasta la extravagancia, lo inverosímil o la enormidad, posee el toque que suscite el estupor o el pasmo legítimo si se ha podido tramar la mentira con válida estrategia. Temática frecuente del minicuento, quizás la más localizable, es el reverso, la contraposición a historias verídicas, estableciendo situaciones o desenlaces opuestos a incidentes famosos, reales o imaginarios, o las prolongaciones entre el antiguo juego entre sueño y realidad, o invención de seres o animales fabulosos, si no de ciudades

o regiones ficticias, como serían los casos de Michaux, Borges, Calvino, por citar algunos de los más admirables.

Las más de las veces, lo que opera en las minificciones certeras o afortunadas es un inesperado golpe final de ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo. Otra recurrencia es la alteración de la realidad, en mucho por el sistema surrealista, al ser transformada por el absurdo, de modo inconcebible o desquiciante, creando una como cuarta dimensión en la que se violentan todas las reglas de lo posible.

El cuento brevísimo es invención oriental, quizás más particularmente china, por estar en su literatura, creada hace siglos, algunos de los más redondos y ejemplares. En libros sagrados o históricos, de la más remota antigüedad, hay insertos algunos inesperados o fortuitos, disimulados como partes de un texto dilatado, que al ser extraídos, adquieren calidad de inopinadas o reconquistadas miniaturas narrativas. En *El Talmud* o en sus similares árabes, hindúes, etcétera, proliferan casi siempre propuestos como sabios consejos metafóricos de una religión, de una ética o una tradición en los usos y costumbres, deviniendo a veces en minificciones, porque aunque no se lo hubieran propuesto, a sus autores, generalmente anónimos, les brotó de pronto el género. Los hay deliciosos, en *El libro las mil noches y una noche*, y posteriormente en otros libros occidentales como el *Novellino*, por dar un ejemplo.

Algunos clásicos españoles los retoman de literaturas orientales o del propio acervo folklórico, con deliberación y gracia: baste citar a Juan de Timoneda, uno de los más perdurables, y a Juan Rulfo o a Juan Aragonés, entre otros, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en la preciada antología *Cuentos Breves y Extraordinarios*, sacan, ubicándolos o casi forjándolos al descubrirlos en obras voluminosas, por medio de múltiples y atentas lecturas, textos mínimos de diversos autores clásicos o modernos, que al ser atrapados adquirieron naturaleza de minicuentos, en una tarea exploratoria que yo he extendido en *El libro de la imaginación*.

Tal vez podría determinarse el año de 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno, titulado *A Circe*, primer texto con que se abre un libro entonces de insospechadas radiaciones e influencias, *Ensayos y Poemas*, editado ese año y que le daría celebridad a largo plazo al cuento y a su entonces joven autor, el mexicano Julio Torri, quien frisaba entonces los 28 años.

Hay cierto consenso en que esa mínima prosa es la pequeña obra maestra suya, pues en mucho contiene su estilo conciso, irónico, malicioso, de elaborada exactitud idiomática. Texto que con otros de su libro *Ensayos y Poemas* influirán induciendo a varios de sus contemporáneos a forjarlos: Genaro Estrada, Carlos Díaz Dufóo, Mariano Silva y Aceves. Y más tarde influirá en Salvador Novo, que los colma maliciosamente, dejando varios felizmente antologables, y de seguro en la serie que envuelve *Tapioca Inn*, comprimidos de grato humorismo y fantasía, que prosiguen en sus cuentos de fantasmas, «donde lo vivo y lo muerto juegan alegre y despreocupadamente». Y luego Torri estará presente también en la generación que por los años 50 lo redescubre, lo revaloriza con más atenta mirada crítica, suscitándose con *Circe* una secuencia dedicada a Ulises, que tramarán en un contrapunto de juguetonas versiones el español Agustín Bartra y los mexicanos Salvador Elizondo y Marco Antonio Campos, entre otros más aquí y en países sudamericanos.

Pero la repercusión de Torri actúa particularmente en el caso excepcional de Juan José Arreola, quien burilará milagrosos textos y cuentos en los que corretean graciosas socarronerías y un incisivo y mortal aire irónico, en una operación de magnánimo y variado ingenio, para convertirse en uno de los grandes alborozos de nuestra literatura, o quizás en su gran alborozo. La obra de Arreola influye a su vez incalculablemente en la generación de los años 50 y más allá, y la que debido a esa activación, revaloriza a Torri se nutre de sus enseñanzas idiomáticas y del ejemplo de que en sus textos «ninguna palabra estuvo de más».

En este vistazo a otras expresiones de la ficción breve del siglo XX, recurriendo a la memoria, Franz Kafka elabora maestrías de mínima medida en las que reaparecen los temas profundos de sus novelas, artefactos explosivos para detonar angustias y conflictos del destino humano. Y Ambrose Bierce, cabecilla de lo corrosivo, de la sátira fulminante sobre la condición humana a la que desnuda con pinzas de acero escéptico. Hay que mencionar a un cuantioso creador de ellas, Ramón Gómez de la Serna, quien en su libro *Caprichos* (1956) forja unas doscientas, entre las cuales, si no todas, las hay magníficas y logradas. Que yo sepa, ningún otro escritor en nuestro idioma ha intentado tantas.

Jules Renard es gran maestro en minificciones, muy pródigo en ocuparse de personajes y detalles de su Francia rural, en textos irónicos, y quien llega a una especie de *hai-kú* en prosa, al dar aguda y personal visión del mundo animal. Entre otros franceses, está Max Jacob, que las despliega en su *Cornet à dès*, con intención más bien poética y, en primera línea, Henri Michaux, portentoso fabulador de textos breves con los que urde países, ciudades y personajes insólitos, como se ha dicho, nacidos de una riquísima imaginación, de la experiencia onírica o del influjo de la droga, en libros de inventiva fascinante. En Michaux es muy posible que Julio Cortázar encontrara la veta para sus cronopios y sus famas, e Italo Calvino la fuente para establecer sus ciudades invisibles, seductora geografía imaginaria. Jean Cocteau, muy versátil, nos ha dejado miniaturas de singulares efectos, porque parecen la trampa de un prestidigitador.

Quizás el juego entre sueño y realidad, muy chino, se contemporiza con Borges, autor de minificciones ejemplares, con alusiones a animales ficticios, para que se repita soberbiamente ese artificio incansable que había de multiplicarse. Entre más escritores argentinos, numerosos, que frecuentan tal zona literaria, Enrique Anderson Imbert es diestro y feraz en maquinar múltiples minificciones, en tanto que Marco Denevi atina incansablemente en reversiones antihistóricas. Anoto de él un libro delicioso, *Falsificaciones*, por su ingenio en reinvenciones relampagueantes, así como Héctor Sandro, de los más notables en tal arte conciso. Y entre otros mencionables, Ana María Shúa y Rodolfo Modern, quien en un libro aparentemente chino, logra válidas réplicas a versiones de clásicos chinos.

Entre los españoles, A. F. Molina, con sus libros *Arando en la madera* y *Dentro de un embudo*, realiza travesuras de desenfrenado humor negro, en tanto que Alfonso Ibarrola es creador de textos de un extraordinario humorismo: su *La Aventura* es una de las mejores brevedades, en esa tesitura, definitivamente antológica. El chileno Alfonso Alcalde, en *Epifanía Cruda*, agrupa una serie inaudita de comprimidos, con impecable factura en la línea del absurdo y el humor negro, que él mismo considera señales de humo, parpadeos de la memoria, hitos de la imaginación, contraseñas o borradores de historias que se quedan debajo de la lengua, entre los dientes; o que son cuentos tan efímeros como el hipo, pero el verdadero, eso sí, puntualiza.

Otro latinoamericano, el salvadoreño Alvaro Menén Desleal, es de los más consignables, así como su compatriota Ricardo Lindo. En la ciencia ficción mínima, el francés Jacques Stenberg y el belga Pierre Versins tienen textos memorables, porque condensan en ellos historias anticipadoras de lo que podrá acaecer a los terrícolas en siglos futuros, ya cuando entren en colisión con habitantes de otros planetas o cuando se cumpla totalmente su extinción.

Y para no extenderme más, así deje pendientes otras referencias que confirman el auge y la proliferación del género, paso al vuelo sobre autores mexicanos recientes. Perito en la concisión, uno de los más notables ingenios de la sátira y la fábula en el siglo XX, Augusto Monterroso, apastilla textos de los que destilan burlas, de finísima gracia, y que resultan ejemplario, colmadamente divertido, de las debilidades o de las estupideces humanas. Donoso y juguetón, pero implacable e inflexible, de él dijo José Alvarado: «Augusto Monterroso es uno de los más lúcidos, misteriosos y sutiles prosistas en el castellano de hoy. Pedante fuera señalar su vago parentesco con Borges, Arreola, Marcel Schwob, Jules Renard, algunos ingleses y el mismo Azorín y, también, la vertiente original de su expresión».

Cito de salida unos cuantos nombres más de los que sobresalen aquí en la minificción: José de la Colina, René Avilés Fabila, Felipe Garrido, Agustín Monsreal, Otto Raúl González, Olga Harmony, Leopoldo Borrás y Roberto Bañuelas, cantante de ópera que se da tiempo y afición constantes para preparar cápsulas de ingenio, varias de ellas perdurables por la agudeza con que las concentra y remata.

Digamos, por último, que la minificción es la gracia de la literatura.

LOS CUENTISTAS

HAWTHORNE Y LA TEORÍA DEL EFECTO EN EL CUENTO

Edgar Allan Poe

Entre los textos que han marcado pauta duradera en la teoría del cuento, tal vez el más clásico, el más conocido, el más frecuentemente reproducido, citado y también criticado sea esta reseña publicada por Poe (1809-1849) en el Graham's Magazine *en mayo de 1842. El comentario crítico sobre el volumen de cuentos* Twice-Told Tales *(1837), del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), el cual es propuesto como paradigma del relato breve, da oportunidad a Poe para proponer la más nítida formulación de su particular e influyente estética del cuento, centrada en la deliberada producción de un efecto único e intenso. Recogemos el texto en la clásica traducción de Julio Cortázar.*

La reputación del autor de *Twice-Told Tales* («Cuentos contados otra vez») se ha limitado hasta hace muy poco a los círculos literarios; quizá no me equivoqué al citarlo como el ejemplo *par excellence*, en nuestro país, del hombre de genio a quien se admira privadamente y a quien el público en general desconoce. Es verdad que en estos últimos dos años uno que otro crítico se ha sentido impulsado por una honrada indignación a expresar su más cálido elogio. Mr. Webber, por ejemplo, a quien nadie supera en el fino gusto por ese tipo de literatura que Mr. Hawthorne ilustra en primer término, publicó en un reciente número de *The American Review* un cordial y amplísimo tributo a su talento; desde la aparición de *Mosses from an Old Manse* («Musgos de una vieja morada») no han faltado críticas de tono parecido en nuestros periódicos más importantes. Pocas reseñas de obras de Hawthorne puedo recordar *antes* de *Mosses*. Citaré una en *Arcturus* (dirigido por Matthews y Duyckink) de mayo de 1841; otra en *The American Monthly* (cuyos directores eran Hoffman y Herbert) de marzo de 1838; una tercera, en el número 96 de la *North American Review*. Estas críticas, sin embargo, no parecieron influir gran cosa en el gusto popular —por lo

menos si nuestra idea de dicho gusto debe fundarse en la forma en que lo expresan los diarios o en la venta de los libros de nuestro autor—. Hasta hace poco, nunca se estiló hablar de él al mencionar a nuestros mejores escritores.

En ocasiones tales nuestros críticos cotidianos dicen: «¿No tenemos a Irving, Cooper, Bryant, Paulding y... Smith?», o bien: «¿No tenemos a Halleck y Dana, a Longfellow, a... Thompson?», o: «¿No podemos señalar triunfalmente a nuestros Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott y... Jenkins?»; pero estas preguntas, a las que no se puede contestar, jamás fueron cerradas con el hombre de Hawthorne.

No cabe duda de que esta falta de apreciación por parte del público nace principalmente de las dos causas que he señalado —del hecho de que Mr. Hawthorne no es ni un hombre rico ni un charlatán—; pero resultan insuficientes para explicarlo todo. No poca parte debe atribuirse a la muy especial idiosincrasia del mismo Mr. Hawthorne. En cierto sentido y en gran medida, destacarse como hombre singular representa una originalidad, y no hay virtud literaria más alta que la originalidad. Pero ésta, tan auténtica como recomendable, no implica una peculiaridad uniforme, sino continua; una peculiaridad que nazca de un vigor de la fantasía siempre en acción, y aún mejor si nace de esa fuerza imaginativa, siempre presente, que da su propio matiz y su propio carácter a todo lo que toca, y especialmente que *siente el impulso de tocarlo todo.*

Suele decirse irreflexivamente que los escritores muy originales no llegan a ser populares, que son demasiado originales para alcanzar la comprensión de la masa. Los términos que se usan son siempre: «demasiado originales», «demasiado idiosincrásicos». Y, sin embargo, la excitable, indisciplinada y pueril mentalidad popular es la que más agudamente siente la originalidad.

En cambio, la crítica de los conservadores, los trillados, los cultivados viejos clérigos de la *North American Review* es, precisamente, la única crítica que condena la originalidad. «No sienta a un alto escritor —dice Lord Coke— tener un espíritu ígneo y parecido a la salamandra». Como su conciencia no les permite conmover ni mover nada, estos dignatarios tienen un horror sagrado a ser conmovidos y movidos. «Dadnos *quietud*», encarecen. Abriendo la boca con las debidas precauciones, suspiran la palabra: «Reposo». Y, por cierto, es lo único que debería permitírseles gozar, aunque más no fuera siguiendo el principio cristiano de toma y daca.

La verdad es que si Mr. Hawthorne fuese realmente original, no dejaría de llegar a la sensibilidad del público. Pero ocurre que *no* es en modo alguno original. Los que así lo califican quieren decir solamente que difiere en tono y manera, y en la elección de temas, de cualquiera de sus autores conocidos —siendo evidente que este conocimiento no se extienda hasta el alemán Tieck, *algunas* de cuyas obras tienen un todo absolutamente idéntico al que es *habitual* en Hawthorne—. Claro resulta que el elemento de la originalidad consiste en la novedad. El elemento de que dispone el lector para apreciarlo es su sentido de lo nuevo. Todo lo que le da una emoción tan novedosa como agradable le parece original, y aquel capaz de proporcionársela será para él un escritor original. En una palabra, la suma de esas emociones lo lleva a pronunciarse sobre la originalidad del autor. Me permito observar aquí, deja de ser fuente de legítima originalidad si juzgamos a esta última como es debido por el efecto que pretende; ese caso se produce cuando lo *novedoso deja de ser nuevo*; el artista, *para preservar su originalidad*, incurre en el lugar común. Me parece que nadie ha advertido que, por descuidar este aspecto, Moore fracasó relativamente en su *Lalla Rookh*. Pocos lectores, y ciertamente pocos críticos, han elogiado este poema por su originalidad, pues de hecho no es la originalidad el efecto que produce; y, sin embargo, ninguna obra de igual volumen abunda en tan felices originalidades, individualmente consideradas. Tan excesivas son que, al final, ahogan en el lector toda capacidad de apreciación de las mismas.

Una vez bien entendidos estos puntos será posible justificar al crítico que, no conocedor de Tieck, lee un solo cuento o ensayo de Hawthorne y califica a su autor de original pero el tono, la manera o la elección del tema que provoca en este crítico la sensación de lo nuevo no dejará de provocarle, a la lectura de un segundo cuento, o de un tercero y los siguientes, una impresión absolutamente antagónica. Al terminar un volumen, y más especialmente al terminar todos los volúmenes del autor, el crítico abandonará su primera intención de calificarlo de «original» y se contentará con llamarlo «peculiar».

Por cierto que yo podría coincidir con la vaga opinión de que ser original equivale a ser impopular siempre que mi concepto de

la originalidad fuera el que, para mi sorpresa, poseen muchos con derecho a ser considerados críticos. El amor a las meras palabras los ha llevado a limitar la originalidad literaria a la metafísica. Sólo consideran originales en la letras las combinaciones absolutamente nuevas de pensamiento, de incidentes, etc. Claro resulta, sin embargo, que lo único merecedor de consideración es la novedad del *efecto*, y que ese efecto se logra *mejor* a los fines de toda obra de ficción —o sea, el placer—, evitando antes que buscando la novedad absoluta de la combinación. La originalidad como la entienden aquéllos agobia y sobresalta el intelecto, poniendo indebidamente en acción las facultades que en la buena literatura deberíamos emplear en menor grado. Y así entendida, no puede dejar de ser impopular para las masas que, buscando entretenimiento en la literatura, se sienten marcadamente molestas por toda instrucción. Pero la auténtica originalidad —auténtica con relación a sus propósitos— es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpresadas; al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad *aparente* un verdadero deleite egotístico. En el primero de los casos supuestos (el de la novedad absoluta) el lector está excitado, pero al mismo tiempo se siente perturbado, confundido, y en cierto modo le duele su propia falta de percepción, su tontería al no haber dado él mismo con la idea. En el segundo caso su placer es doble. Lo invade un deleite intrínseco y extrínseco. Siente y goza intensamente la aparente novedad del pensamiento; lo goza como realmente nuevo, como absolutamente original para el autor... y para sí mismo. Se imagina que, entre todos los hombres, sólo el autor y él han pensado eso. Entre ambos, juntos, lo han creado. Y por eso nace un lazo de simpatía entre los dos, simpatía que irradia de todas las páginas siguientes del libro.

Hay un tipo de composiciones que, con alguna dificultad, cabe admitir como un grado inferior de lo que he denominado auténticamente original. Al leer estas obras no nos decimos: «¡Cuán original es!», ni: «He aquí una idea que sólo al autor y a mí se nos ha ocurrido», sino que decimos: «¡Vaya una fantasía tan evidente y tan encantadora!», y también: «He aquí un pensamiento que no sé si se me ha ocurrido alguna vez, pero que, sin duda, se le ha ocurrido a todo el resto de la humanidad». Este tipo de composición (que pertenece todavía a un orden elevado) suele calificarse de «natural». Tiene poco parecido exterior, pero grandes afinidades internas con lo auténticamente original, a menos que sea, como ya lo he sugerido, un grado inferior de este último. Entre los escritores de lengua inglesa, sus mejores ejemplos los hallamos en Addison, Irving y *Hawthorne*. La «naturalidad», que suele describirse como su rasgo distintivo, ha sido considerada por algunos como solo aparentemente fácil, aunque en realidad de muy difícil obtención. Este criterio debe ser recibido, sin embargo, con cierta reserva. El estilo natural sólo es difícil para aquellos que jamás deberían intentarlo, es decir, para aquellos que no son naturales. Nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el *tono* de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad. El autor que, a la manera de los americanos del Norte, se limita a mostrarse *tranquilo* en *todo* momento, no es, en la mayoría de los casos sino tonto o estúpido, y tiene tanto derecho a considerarse «simple» o «natural» como el que podría tener un *dandy* de arrabal o la bella durmiente del museo de cera.

La «peculiaridad», uniformidad o monotonía de Hawthorne bastarían con su simple carácter de «peculiaridad» (sin referencia a lo que ésta *sea*) para privarlo de toda estimación pública. Pero ya no podemos asombrarnos de su fracaso en este terreno cuando lo vemos incurrir en monotonía en el peor de los puntos posibles, en ese punto que por ser el más alejado de la naturaleza se halla más lejos del intelecto popular, de su sentimiento y de su gusto. Aludo a la corriente alegórica que sumerge por completo la mayoría de sus temas y que, en cierta medida, infiere en el desarrollo directo de todos ellos.

Poco puede aducirse en defensa de la alegoría, sea cual fuere su objeto o su forma. La alegoría apela, sobre todo, a la fantasía, es decir, a nuestra aptitud para adaptar lo real a lo irreal —para adaptar, en suma, elementos inadecuados—; la conexión así establecida es menos inteligible que la de «algo» con «nada», y tiene menos afinidad efectiva de la que pueden tener la sustancia y la sombra. La emoción más profunda que nos produce la más feliz de las alegorías, *en cuanto* alegoría, es sólo una vaga, muy vaga satisfacción ante el ingenio del escritor que ha superado una dificultad que a nuestro parecer hubiese sido preferible no tratar de superar. La falacia de la

idea de que la alegoría, en cualquiera de sus modos, puede reforzar una verdad —que la metáfora, por ejemplo, ilustra tanto como embellece un argumento— puede ser prontamente demostrada; con muy poco trabajo puede probarse que la verdad es justamente lo contrario, pero estos temas son ajenos a mi actual propósito. Una cosa es clara: si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que trastrueca y perturba. Allí donde el sentido alusivo corre a través del sentido obvio en una corriente subterránea *muy* profunda, de manera de no interferir jamás con la superficial a menos que así lo queramos, y de no mostrarse a menos que la *llamemos* a la superficie, sólo allí y entonces puede ser consentida para el uso adecuado de la narrativa de ficción. En las mejores circunstancias, siempre interferirá con esa unidad de efecto que, para el artista, vale por todas las alegorías del mundo. Pero lo que ofende de manera más vital es ese punto de máxima importancia en la ficción: la seriedad o verosimilitud. Que *The Pilgrim's Progress* sea un libro ridículamente sobrestimado, que debe su aparente popularidad a esos accidentes de la literatura crítica que los críticos comprenden de sobra, es una cuestión en la que todas las gentes bien pensantes estarán de acuerdo; pero todos los placeres derivados de su lectura estarán en relación directa con la capacidad del lector para dejar de lado su verdadero propósito, en relación directa con su capacidad para quitarse de encima la alegoría —o con su incapacidad para comprenderla. *Undine*, la obra de De la Motte Fouqué, es el mejor y más notable ejemplo de alegoría bien manejada, en visiones sugestivas, acercándose a la verdad en una *oposición* nada importuna y por tanto no desagradable.

No obstante, las evidentes razones que han impedido la *popularidad* de Mr. Hawthorne no bastan para condenarlo a ojos de los pocos que pertenecen propiamente a los libros, y a los cuales los libros, quizá, no pertenecen tan propiamente. Esos pocos estiman a un autor no a la manera del público, fundándose tan sólo en lo que aquél hace, sino en gran medida —incluso en la más grande— por la capacidad de hacer que evidencia. Desde este punto de vista, Hawthorne ocupa entre los literatos de Norteamérica una posición muy parecida a la de Coleridge en Inglaterra. Esos pocos a que aludo, además, sufren de cierta deformación del gusto que el largo estudio de los libros como meros libros no deja jamás de producir, y no se hallan en condiciones de encarnar los errores de un literato docto.

En todo momento esos caballeros se muestran propensos a pensar que el público está equivocado antes de suponer que un autor educado lo esté. Pero la simple verdad es que todo escritor que se propone impresionar al público está *siempre* equivocado si no consigue obligar al público a que sufra esa impresión. Naturalmente, no me toca a mí decidir en qué medida Mr. Hawthorne se ha dirigido al público; sus libros proporcionan una marcada evidencia interna de haber sido escritos para el propio autor y para sus amigos.

Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos. El más mentecato de los autores de reseñas de las revistas trimestrales no lo será al punto de sostener que en el tamaño o el volumen de un libro, abstractamente considerados, haya nada que pueda despertar especialmente nuestra admiración. Es cierto que una montaña, a través de la sensación de magnitud física que provoca, nos afecta con un sentimiento de sublimidad, pero no podemos admitir influencia semejante en la contemplación de un libro, ni aunque se trate de *La Columbiada*. Las mismas revistas trimestrales no lo admitirán; sin embargo, ¿qué debemos entender en su continuo parloteo sobre «el esfuerzo sostenido»? Admitiendo que tan sostenido esfuerzo haya creado una epopeya, admiremos el esfuerzo (si es cosa de admirar), pero no la epopeya a cuenta de aquél. En tiempos venideros el buen sentido insistirá probablemente en medir una obra de arte por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que le llevó llenar la finalidad o por la extensión del «sostenido esfuerzo» necesario para producir la impresión. La verdad es que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; y todo el trascendentalismo pagano no podrá confundirlos.

Los trozos incluidos en el volumen llamado *Cuentos contados otra vez* se hallan en su tercera publicación, y, naturalmente, son cuentos contados tres veces. Además, no todos son cuentos, tanto en el sentido ordinario como en el más lato del término. Muchos son ensayos; por ejemplo: *Sights from a Steeple* («Vistas desde un campanario»), *Sunday at Home* («Domingo en casa»), *Little Annie's Ramble* («El paseo de Anita»), *A Rill from the Town Pump* («Un arroyuelo de la bomba comunal»), *The Toll-Gatherer's Day* («La jornada del portazguero»), *The Haunted Mind* («La mente acosada»), *The Sister*

Years («Los años fraternos»), *Snow-Flakes* («Copos de nieve»), *Night Sketches* («Apuntes nocturnos») y *Foot-Prints on the Sea-Shore* («Huellas en la playa»). Menciono estos detalles, sobre todo, por su discrepancia con la señalada precisión y acabado que distingue el cuerpo de la obra.

De los ensayos que acabo de citar no diré mucho. Todos y cada uno son hermosos, sin caracterizarse por el pulimento y el ajuste tan visible en los cuentos propiamente dichos. Un pintor advertiría en seguida su rasgo principal, predominante, y lo calificaría de *reposo*. No se busca allí ningún efecto. Todo es tranquilo, pensativo, amortiguado. Y, sin embargo, este reposo puede darse simultáneamente con una alta originalidad de pensamiento; Mr. Hawthorne lo ha demostrado. A cada momento encontramos nuevas combinaciones, aunque jamás sobrepasan los límites de la calma. Nos tranquilizamos al leer, y al mismo tiempo nos asombra que ideas tan aparentemente obvias no se nos hayan ocurrido o no nos hayan sido comunicadas con anterioridad. En esto nuestro autor difiere esencialmente de Lamb, Hunt o Hazlitt, quienes, a pesar de la vívida originalidad de sus modalidades y expresión, poseen un pensamiento menos novedoso de lo que suele suponerse, y cuya originalidad, en el mejor de los casos, revela una rareza tan chillona como penosa, colmada de efectos sorpresivos sin fundamento natural, y que induce a reflexiones de insatisfactorio resultado. Los ensayos de Hawthorne tienen mucho del carácter de Irving, con mayor originalidad y mejor acabado, mientras que superan ampliamente y en todo sentido a los del *Spectator*. Los tres tienen en común esa modalidad tranquila y amortiguada que he optado por denominar *reposo*, pero que en el caso del *Spectator* y de Mr. Irving se logra, sobre todo, por la ausencia de combinaciones nuevas y de originalidad, por ser la expresión tranquila, serena y modesta de pensamientos comunes, formulados en una lengua castiza y libre de toda adulteración. En dichos ensayos se ha logrado, mediante un gran esfuerzo, darnos la impresión de que éste no existe. En los ensayos de Hawthorne la ausencia de todo esfuerzo es demasiado evidente como para no sentirla, y una marcada corriente subterránea de *sugestión* corre de continuo bajo la capa superior de la tranquila tesis. En síntesis, las efusiones de Mr. Hawthorne son producto de un intelecto auténticamente imaginativo, restringido y en cierto modo reprimido por la exquisitez del gusto, por una melancolía constitucional y por la indolencia.

Pero de sus cuentos deseo hablar en especial. Opino que en el dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento. Si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura. Sólo dentro de este límite puede alcanzarse la más alta poesía. Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez. Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mucho mayor tiempo del que resulta posible en un poema. Si este último cumple de verdad las exigencias del sentimiento poético, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos. Las epopeyas fueron producto de un sentido imperfecto del arte, y su reino ha terminado. Un poema *demasiado* breve podrá lograr una impresión vívida, pero jamás intensa o duradera. El alma no se emociona profundamente sin cierta continuidad de esfuerzo, sin cierta duración en la reiteración del propósito. Hace falta la gota de agua sobre la roca. De Béranger ha creado brillantes composiciones, punzantes y conmovedoras, pero como a todos los cuerpos carentes de peso, les falta impulso de movimiento y no alcanza a satisfacer el sentimiento poético. Chispean y excitan, pero por falta de continuidad no llegan a impresionar profundamente. La brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable. *In medio tutissimus ibis.*

Si se me pidiera que designara la clase de composición que, después del poema tal como lo he sugerido, llene mejor las demandas del genio, y le ofrezca el campo de acción más ventajoso, me pronunciaría sin vacilar por el cuento en prosa tal como lo practica aquí Mr. Hawthorne. Aludo a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos. Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que inter-

vienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.

Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. Y con esos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación; y es algo que la novela no puede conseguir jamás. La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud.

Ya hemos dicho que el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el *ritmo* de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema —la idea de lo Bello—, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento. Y por eso estas composiciones, aunque no ocupen un lugar tan elevado en la montaña del espíritu, tienen un campo mucho más amplio que el dominio del mero poema. Sus productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos y apreciados por el grueso de la humanidad. En resumen, el escritor de cuentos en prosa puede incorporar a su tema una variadísima serie de modos o inflexiones del pensamiento y la expresión (el razonante, por ejemplo, el sarcástico, el humorístico), que no sólo son antagónicos a la naturaleza del poema sino que están vedados por uno de sus más peculiares e indispensables elementos: aludimos, claro está, al ritmo. Podría agregarse aquí, entre paréntesis, que el autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos. Se verá aquí cuán prejuiciada se muestra la habitual animadversión hacia los *cuentos efectistas*, de los cuales muchos excelentes ejemplos aparecieron en los primeros números del *Blackwood*. Las impresiones logradas por ellos habían sido elaboradas dentro de una legítima esfera de acción, y tenían, por tanto, un interés igualmente legítimo, aunque a veces exagerado. Los hombres de talento gustaban de ellos, aunque no faltaron otros igualmente talentosos que los condenaron sin justas razones. El crítico auténtico se limitará a demandar que el designio del autor se cumpla en toda su extensión, por los medios más ventajosamente aplicables.

Poseemos pocos cuentos norteamericanos de verdadero mérito, y hasta diríamos que ninguno, a excepción de *The Tales of a Traveller* («Relatos de un viajero»), de Washington Irving, y estos *Twice-Told Tales*, de Mr. Hawthorne. Algunas de las composiciones de Mr. John Neal abundan en vigor y originalidad, pero en general sus relatos son excesivamente difusos, extravagantes y revelan un sentimiento artístico imperfecto. Aquí y allá, al azar, se encuentran en nuestros periódicos trozos que podrían compararse ventajosamente a las mejores producciones de las revistas británicas; pero en general estamos muy atrás de nuestros progenitores en este campo de la literatura.

Diremos enfáticamente de los cuentos de Mr. Hawthorne que pertenecen a la más alta esfera del arte, esa esfera que sólo se somete al genio en su expresión más cumplida. Habíamos supuesto —con buenas razones— que el autor había llegado a su situación actual por obra de una de esas descaradas *cliques* que acosan a nuestra literatura, y cuyas pretensiones habremos de denunciar en otra oportunidad; pero, afortunadamente, nos engañábamos. Muy pocas obras conocemos que un crítico pueda elogiar con mayor honradez que *Twice-Told Tales*. Como norteamericanos, nos sentimos orgullosos de este libro.

Los rasgos distintivos de Mr. Hawthorne son la invención, la creación, la imaginación y la originalidad —rasgos que, en la literatura de ficción, valen acentuadamente más que todo el resto. Pero la naturaleza de la originalidad, por lo menos en lo referente a su mani-

festación en las letras, suele ser mal entendida. La inteligencia inventiva u original se manifiesta tanto en la novedad del *tono* como en la del tema. Mr. Hawthorne es original en *todos* los sentidos.

Resultaría un tanto difícil señalar el mejor de estos cuentos; repetimos que son bellos sin excepción. *Wakefield* nos parece notable por la habilidad con que una antigua idea —un episodio harto conocido— ha sido elaborada o debatida. Un individuo antojadizo decide abandonar a su esposa y residir de incógnito, durante veinte años, en su vecindad inmediata. Un episodio de este género aconteció en Londres. La fuerza del cuento de Mr. Hawthorne reside en el análisis de los motivos que impelieron o pudieron impeler al marido a semejante locura, y las posibles causas de que perseverara en ella. El autor ha trazado sobre esta tesis un cuadro de fuerza singular. *The Wedding Knell* («Doblan a bodas») está lleno de audacísima imaginación —que el buen gusto gobierna plenamente—. El crítico más quisquilloso no encontraría una sola falta en este relato. *The Minister's Black Veil* («El velo negro del ministro») es una composición maestra, cuyo único defecto reside en que para el vulgo su exquisita habilidad será tan desagradable como el caviar para sus gustos. Parecerá que el sentido evidente del relato ahoga el que se insinúa. La *moraleja* puesta en boca del ministro moribundo será considerada como el mensaje verdaderamente importante de la narración; y el hecho de que se haya cometido un tenebroso crimen (que se vincula con la «joven señora») es cosa que sólo las mentes afines a la del autor habrán de percibir. *Mr. Higginbotham's Catastrophe* («La catástrofe de Mr. Higginbotham») es muy original y ha sido construido con máxima habilidad. *Dr. Heidegger's Experiment* («El experimento del Dr. Heidegger») nace de una excelente concepción, ejecutada con notable destreza. Se siente respirar al artista en cada frase. *The White Old Maid* («La solterona blanca») es más objetable por lo que respecta a su misticismo que *The Minister's Black Veil*. Incluso las mentes reflexivas y analíticas hallarán grandes dificultades para aprehender su total significación.

The Hollow of the Three Hills («El valle de las tres colinas») merecería ser citado en detalle, si tuviéramos espacio; no porque revele mayor talento que cualquiera de los otros trozos, sino porque ofrece un excelente ejemplo de la especial capacidad del autor. El tema es vulgar. Una bruja somete la Distancia y el Pasado a la contemplación de un doliente. En casos así, es costumbre describir un espejo donde aparecen las imágenes de los ausentes, o bien se ven sus imágenes recortándose en una columna de humo. Mr. Hawthorne ha acrecentado maravillosamente su efecto utilizando el oído y no la vista como medio de evocación fantástica. La cabeza del doliente queda envuelta por el manto de la bruja, y de sus mágicos pliegues brotan sonidos cuya comprensión es suficiente. También en este cuento se advierte la presencia conspicua del artista, tanto en sus méritos positivos como en los negativos. No sólo se ha hecho allí todo lo que debía hacerse, sino que (y esto es quizás aún más difícil) no se ha hecho nada que no debiera hacerse. Cada palabra *expresa*, y no hay ninguna que no lo haga.

En *Howe's Masquerade* («La mascarada de Howe») notamos algo que se asemeja a un plagio, pero que *puede ser* una halagadora coincidencia de pensamiento. Citamos el pasaje en cuestión:

> *Con el semblante arrebatado de furor*, el general *desenvainó la espada y enfrentó a la figura embozada* antes de que esta última hubiera dado un solo paso. «¡Miserable, desenmascárate —gritó—, o no seguirás adelante!». Sin recular un solo milímetro frente a la espada que le apuntaba al pecho, el desconocido hizo una solemne pausa y *bajó el embozo de su capa*, aunque no lo bastante como para que los espectadores pudieran ver su semblante. Pero, evidentemente, Sir William Howe alcanzó a ver lo suficiente. La severidad de su rostro dio paso a una mirada de extraña estupefacción, si no de horror, y, retrocediendo varios pasos, *dejó caer su espada al suelo* (véase vol. II, pág. 20).

La idea del cuento consiste en que la figura embozada es el fantasma o el doble de Sir William Howe; ahora bien en un relato titulado «William Wilson», que figura en *Cuentos de lo Grotesco y Arabesco*, no sólo hemos empleado la misma idea, sino que esa idea aparece de idéntica manera en varios aspectos. Citamos lo que sigue, para que nuestros lectores puedan comparar con lo que antecede. Hemos destacado en bastardillas las semejanzas particulares más inmediatas:

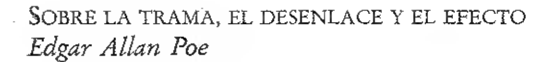
> El breve instante en que había apartado mis ojos parecía haber bastado para producir un cambio material en la disposición de aquel ángulo del aposento. Donde antes no había nada, alzábase ahora lo que tomé por un gran espejo. Y cuando avanzaba

> hacia él en el colmo del terror, mi propia imagen, pero con las facciones pálidas y bañadas en sangre, *avanzó* con pasos inciertos y tambaleantes a mi encuentro. Digo que así parecía, pero no era mi imagen; era Wilson, de pie ante mí y agonizante. No había un solo rasgo en las marcadas y singulares facciones de aquel rostro que no fueran exactamente los míos. *Su máscara y su capa yacían donde los había arrojado, sobre el piso* (vol. II, pág. 57).

Se observará que no solamente las dos concepciones son idénticas, sino que hay varios detalles similares. En los dos casos la figura vista es el espectro o doble del que la ve. En los dos casos la escena ocurre en el curso de una mascarada. En los dos casos la figura está embozada. En los dos casos se produce una querella, es decir, que los dos personajes intercambian agrias palabras. En los dos casos el contemplador se enfurece. En los dos casos la capa y la espada caen al suelo. La frase: «¡Miserable, desenmascárate!», de Mr. H., tiene un paralelo preciso en la página 56 de *William Wilson.*

Me apresuro a terminar este artículo con un resumen de los méritos y deméritos de Mr. Hawthorne.

Nuestro autor es peculiar y *no original*, salvo en esas circunstanciadas fantasías y pensamientos aislados que su falta de originalidad general no permitirá apreciar como lo merecen, impidiéndoles alcanzar jamás el conocimiento del *público*. Mr. Hawthorne ama excesivamente la alegoría, y mientras persista en ella no puede esperar ninguna popularidad. Pero no habrá de persistir, pues la alegoría se halla en contradicción con su naturaleza, que nunca se explaya mejor que cuando deja de lado los misticismos de sus *Goodman Browns* y sus *Solteronas Blancas*, para entregarse al sano, jocundo, aunque atemperado clima de sus *Wakefields* y de los *Paseos de Anita*. En verdad, su tendencia a la «locura» metafórica ha sido bebida inequívocamente en la atmósfera de falange y de falansterio donde durante tanto tiempo ha luchado por respirar una bocanada de aire puro. Todo lo que ya tiene de universal, le falta todavía de personal, de exclusivo. Posee el estilo más puro, el gusto más fino, erudición, humor delicado, dramatismo conmovedor, imaginación radiante y el más consumado ingenio; con todas esas buenas cualidades, se ha mostrado un *buen* místico. Pero, ¿acaso alguna de esas cualidades puede impedirle ser doblemente bueno dentro de un mundo de cosas sencillas, honestas, sensatas, tangibles y comprensibles? Que Mr. Hawthorne enmiende su pluma, se procure una botella de tinta visible, abandone su Vieja Morada, rompa con Mr. Alcott, cuelgue (si es posible) al director de *The Dial*, y tire a los cerdos todos los números que tenga de *The North American Review*.



SOBRE LA TRAMA, EL DESENLACE Y EL EFECTO

Edgar Allan Poe

Poe solía formular en notas breves y agudas sus opiniones sobre gran cantidad de temas, entre los que dominaban los asuntos literarios. Estas notas fueron utilizadas a menudo como textos de relleno por las revistas y periódicos que solían comprarle sus cuentos en las décadas de 1830 y 1840. Incluimos en esta selección una de estas notas, titulada originalmente «The plot-a definition», que viene a confirmar y a aclarar las proposiciones de Poe en sus textos más extensos y que propone una llamativa definición de trama. Fue tomada de la colección titulada The Portable Poe, *realizada por Philip Van Doren Stern para Penguin Books (1945).*

UN EXCELENTE artículo podría escribirse acerca de los estadios de ese proceso mediante el cual una obra de arte —especialmente de arte literario— alcanza su cumplimiento. ¡Qué inmensa desemejanza existe siempre entre el germen y el fruto, entre la obra y su concepción original! Algunas veces, esta concepción original es abandonada o dejada de lado por completo. La mayoría de los autores se sientan a escribir *sin* un designio fijo, confiándose a la inspiración del momento; no hay, por tanto, que sorprenderse de que la mayoría de los libros carezcan de valor. Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado bubiera sido establecido. El desenlace [*dénouement*] en la narrativa, el efecto buscado en todas las demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera —o formara parte de una oración tendiente— hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto. Donde la trama [plot] forma parte integrante del interés contemplado, no es posible conceder demasiada consideración previa. La trama suele entenderse de manera muy imperfecta y nunca se la ha definido co-

rrectamente. Para muchos, es una mera complejidad de incidente. En su acepción más rigurosa, trama es aquel conjunto del cual ni un solo átomo componente puede ser removido, ni un solo átomo componente puede ser desplazado, sin arruinar el todo; y a pesar de que una trama suficientemente buena puede ser construida sin atención al rigor total de esta definición, ella sigue siendo la definición que cualquier artista verdadero debería tener en mente, e intentar siempre alcanzarla en sus obras.

CARTAS SOBRE EL CUENTO
Antón Chéjov

Antón Chéjov (1860-1904), además de conocido dramaturgo, puede presentarse como uno de los más prolíficos e influyentes cuentistas de todos los tiempos. Junto a las obras respectivas de Poe y Guy de Maupassant, su producción cuentística conforma el fundamento de la tradición del género en la literatura moderna. Aunque no llegó a escribir ningún texto de carácter conceptual sobre el cuento, su voluminosa correspondencia con colegas escritores, escritores principiantes, editores, etc., ofrece una visión bastante completa acerca de sus concepciones sobre el relato breve, así como orientaciones técnicas y criterios de valoración crítica. De la clásica selección ofrecida en versión inglesa por Louis S. Friedland en 1924 con el título Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics, *ofrecemos algunos fragmentos de particular relevancia.*

[A Alexander Chéjov. Abril de 1883]

[...] INSISTES en llenar tus relatos de tonterías insignificantes, a pesar de que no eres un escritor subjetivo por naturaleza. En ti, ése es un rasgo adquirido. Abandonar esta subjetividad es tan fácil como beber un trago. Uno sólo tiene que ser más honesto, abrirse y exponerse en cualquier parte, no invadir ni atropellar al héroe de su propio relato, renunciar a uno mismo aunque sea por media hora. Tienes un cuento donde una joven pareja de recién casados se besa durante toda la comida, sufre sin causa, llora mares de lágrimas. Ni una palabra sensata; nada más que *sentimentalidad*. Quiere decir que no escribiste para el lector. Escribiste porque a *ti* te gusta este tipo de chismes. Pero supongamos que tuvieras que describir la cena: cómo comieron, qué comieron, cómo es la cocinera, cuán insípido es tu héroe, cuán contento con su fácil felicidad, cuán insípida es tu heroína, cuán divertido su amor por este satisfecho y sobrealimentado bebe-ganso: a todos nos gusta ver gente contenta y feliz, es verdad, pero describir todo lo que se dijeron y cuántas veces se besaron no es suficiente. Necesitas algo más: liberarte a ti

mismo de la expresión personal que una plácida y melosa felicidad produce en todo el mundo [...]. La subjetividad es algo terrible. Es mala por el sólo becho de que revela la mano —y también los pies— del autor. Apuesto a que todas las hijas-de-predicador y esposas-de-empleado que leen tus obras se enamoran de ti; y si fueras alemán, te servirían cerveza gratis en todas las cervecerías atendidas por mujeres. Si no fuera por esa subjetividad, serías el mejor de los artistas. Sabes cómo reír, cómo herir y cómo ridiculizar, posees un estilo acabado y gran experiencia, porque has vivido tantas cosas, pero ¡qué lástima! Todo ese material se desperdicia...

[A Alexander Chéjov. 10 de abril de 1886]

En mi opinión, una verdadera descripción de la naturaleza debe ser breve, poseer carácter y relevancia. Hay que acabar con lugares comunes como «el sol poniente, bañado en las olas del mar oscurecido, virtió su oro carmesí», o «las golondrinas, sobrevolando la superficie del agua, gorjeaban jubilosas». Al describir la naturaleza, uno debe atrapar pequeños detalles, arreglándolos de tal manera que con los ojos cerrados se obtenga en la mente una imagen clara. Por ejemplo, si quieres lograr el efecto total de una clara noche de luna, escribe que un trozo de cristal de una botella rota brillaba como una pequeña estrella en el estanque del molino, mientras la sombra oscura de un perro o un lobo pasó bruscamente como una pelota, y así sucesivamente. La naturaleza cobrará vida si no temes comparar sus fenómenos con acciones humanas ordinarias.

En la esfera de lo psicológico, los detalles son también la clave. Dios nos libre de los lugares comunes. Primero que nada, evita describir el estado interior del héroe; tienes que tratar de que se aclare a partir de sus acciones. No es necesario retratar demasiados personajes. El centro de gravedad debe estar en dos personas: él y ella [...]. Te escribo esto como lector que tiene un gusto definido. También para que tú, al escribir, no te sientas solo. Es duro estar solo en el trabajo. Es mejor recibir un comentario crítico pobre que no recibir ninguno en absoluto, ¿no es verdad?

[A I. L. Shcheglov. 22 de enero de 1888]

[...] no debes dar al lector ninguna oportunidad de recuperarse: tienes que mantenerlo siempre en suspenso. Estos comentarios no serían aplicables si «Mignon» fuera una novela. Las obras largas y detalladas tienen sus propios fines particulares, que por supuesto requieren de la ejecución más cuidadosa [...]. Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado, porque... porque... No sé por qué [...].

[A V. G. Korolenko. 9 de abril de 1888]

Le estoy enviando el cuento sobre el suicidio. Yo lo leo y no encuentro en él nada que pudiera interesarle; es una obra pobre [...]. Ayer di a leer el cuento que estoy escribiendo para el *Sieverny Viesnik* a una muchacha. Lo leyó y me dijo: «¡Oh, qué aburrido!». Eso es: realmente aburrido. He tratado por todos los medios de darle vida; lo he acortado, lo he pulido, etc., pero sigue siendo aburrido a pesar de mis esfuerzos.

[A A. N. Pleshcheyev. 9 de abril de 1888]

He venido trabajando por largo tiempo [...] en un cuento breve para el *Sieverny Viesnik*. Ha debido estar terminado hace meses, pero ¡Dios mío! siento que no lo terminaré hasta mayo. Desafortunadamente, no estoy satisfecho con él y me he prometido a mí mismo no enviártelo hasta que no lo haya dominado. Hoy he leído todo lo escrito hasta ahora, he reescrito partes y he decidido comenzar de nuevo desde el principio. Aun si no resulta lo que yo esperaba, sabré al menos que trabajé de manera concienzuda y que me he ganado el dinero que pudiera traerme. El cuento carece de interés y de sabor. Yo lo reordeno, lo ironizo, le hago todo tipo de cambios, y aún me deja insatisfecho; así que ya lo tengo decidido: lo terminaré para mayo o lo abandonaré por completo.

[A S. V. Souvorin. 27 de octubre de 1888]

[...] Comienzo a escribir un cuento el 10 de septiembre con la idea de terminarlo a más tardar el 5 de octubre; de otra manera, le fallaré al editor y me quedaré sin dinero. Me dejo ir al comienzo y escribo con tranquilidad; pero para cuando llego a la mitad empiezo a temer que mi cuento va a resultar demasiado largo: *tengo* que recordar que el *Sieverny Viestnik* no tiene mucho dinero y que

yo soy uno de sus colaboradores más costosos. Es por esto que el comienzo de mis cuentos es siempre tan prometedor y parece como si fuera el comienzo de una novela, la mitad es apretujada y tímida, y el final es como un esbozo breve, como fuegos artificiales. Así que al planear un cuento uno tiende a pensar primero sobre su marco: de una multitud de protagonistas y personajes secundarios, uno elige sólo una persona —esposa o esposo; lo pone sobre el lienzo y lo pinta solo, haciéndolo sobresalir, mientras distribuye a los otros sobre el lienzo como centavitos sueltos, y el resultado es algo así como el firmamento: una gran luna rodeada de muchas estrellas pequeñas. Pero esta luna no resulta adecuada porque no puede ser entendida si las estrellas no son también inteligibles, pero las estrellas no están suficientemente trabajadas. Así que lo que produzco no es literatura, sino algo así como los parches del abrigo de Trishka*. ¿Qué debo hacer? No sé. No sé. Confiaré en el tiempo que todo lo cura.

[A A. S. Souvorin. 1 de abril de 1890]

Me atacas por mi objetividad, llamándola indiferencia al bien y al mal, carencia de ideales y de ideas, y así por el estilo. Quisieras que al describir unos ladrones de caballos yo dijera: «robar caballos está mal». Pero eso se ha sabido desde hace siglos sin que yo lo dijera. Dejemos que sea el jurado quien los juzgue; yo simplemente me ocupo de mostrar qué tipo de gente son. Y digo al lector: está usted tratando con ladrones de caballos, así que permítame decirle que no se trata de limosneros, sino de personas fuertes y bien alimentadas que rinden culto al robo; para quienes el robo de caballos no es un simple hurto, sino una pasión, etc. Por supuesto que sería agradable combinar a veces el arte con la prédica, pero para mí personalmente es extremadamente difícil, casi imposible, a causa de las imposiciones técnicas. Mira: para describir una banda de cuatreros en setecientas líneas yo tengo que pensar y hablar todo el tiempo como ellos, sentir con sus sentimientos; de otro modo, si permito que se introduzca mi subjetividad, la imagen se desdibujará y el cuento no será ya tan compacto como todo cuento debe ser. Cuando escribo,

*La referencia es a *El abrigo de Trishka*, la fábula de Kriloff (Nota de Friedland).

me apoyo enteramente sobre la capacidad del lector para añadir por sí mismo los elementos subjetivos de que carece el cuento.

[A Alexander Chéjov. 9 de junio de 1892]

Te devuelvo tu manuscrito. Pon tus talentos a trabajar y cambia el título del cuento. ¡Abrevia, hermano, abrevia! Comienza por la segunda página. El cliente en la tienda no desempeña ningún papel en la historia; entonces, ¿por qué concederle una página entera? Recorta el cuento a la mitad de su extensión actual [...].

[A E. M. Sh. 17 de noviembre de 1895]

He leído su cuento con gran placer. Su mano está adquiriendo firmeza y su estilo está mejorando. Me gusta todo en ese cuento, a excepción del final, donde me parece que falta fuerza [...]. Pero es éste un asunto de gusto y no tan importante. Si uno va a hablar de fallas, no debe limitarse a los detalles. Usted como escritor tiene un defecto, y uno verdaderamente grave. En mi opinión es éste: usted no corrige ni elabora sus obras y por eso resultan con frecuencia adornadas y sobrecargadas. Sus obras carecen de la condensación que da vida a las cosas breves. En sus cuentos hay habilidad, hay talento y sentido literario, pero muy poco arte. Usted reúne a sus personajes de manera correcta, pero no de manera plástica. O es usted demasiado perezoso o no quiere amputar de un solo golpe todo lo que es inútil. Para esculpir un rostro en un bloque de mármol, hay que desbastar la piedra bruta hasta remover de ella todo lo que no sea ese rostro. ¿Me explico con claridad?, ¿me entiende usted? [...]

[A Máximo Gorki. 3 de diciembre de 1898]

Me pregunta mi opinión sobre sus cuentos. ¿Mi opinión? Un talento incuestionable, realmente grande. En el cuento «En la estepa», por ejemplo, hay tanta fuerza, que sentí envidia de no ser su autor. Usted es un artista, un hombre de visión clara; usted tiene sensibilidad aguda y plástica; es decir, cuando usted se representa algo, realmente lo ve y hasta lo siente con su mano. Esto es arte real. Ahora usted tiene mi opinión y me alegra mucho poder expre-

sársela. Estoy muy contento, le repito. Y si pudiéramos encontrarnos y hablar por una o dos horas, podría ver cuán alto es mi aprecio y qué grandes esperanzas tengo en su talento.

¿Puedo hablar ahora de sus defectos? No es fácil. Hablar de los defectos de un hombre de talento es como hablar de los defectos de un árbol gigantesco que crece en el jardín; la realidad principal aquí no está en el árbol, sino en las emociones que despierta en aquel que lo contempla. ¿No es así? Debo comenzar diciendo que usted, en mi opinión carece de autocontrol. Es como ese espectador de teatro, que expresa su agrado de manera tan ruidosa que molesta al resto del público. Esta carencia de autocontrol se hace especialmente evidente en las descripciones de la naturaleza con las que suele interrumpir sus diálogos; cuando uno lee estas descripciones, desea que fueran más compactas, digamos unas cuantas líneas más breves. La mención frecuente de «suavidad», «suspiro», «tersura de terciopelo», etc., imponen a estas descripciones cierta monotonía y sofisticación; enfría el interés de uno y lo cansa. La falta de autocontrol también se percibe en los retratos de mujeres, y en las escenas de amor. No se trata en ellos del libre vuelo del narrador o de la amplitud de su pincel, sino precisamente de la falta de autocontrol [...].

[A Máximo Gorki: 3 de septiembre de 1899]

[...] Un consejo más: al corregir las pruebas, tacha muchos de los sustantivos y adjetivos. Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto. Si yo digo: «El hombre se sentó sobre el césped», lo entenderás de inmediato. Lo entenderás porque es claro y no pide un gran esfuerzo de atención. Por el contrario, si escribo «Un hombre alto, de barba roja, torso estrecho y mediana estatura, se sentó sobre el verde césped, pisoteado ya por los caminantes; se sentó en silencio, con cierto temor y tímidamente miró a su alrededor», no será fácil entenderme, se hará difícil para la mente, será imposible captar el sentido de inmediato. Y una escritura bien lograda, en un cuento, debería ser captada inmediatamente, en un segundo [...].

[A V. A. Posse. 19 de noviembre de 1899]

[...] Estoy escribiendo un cuento para el *Zhizn*; lo terminaré, creo, para el final de noviembre. Ocupa sólo tres páginas impresas, aunque incluye una multitud de personajes, y mucha acción. Me da la impresión de algo apretujado, así que tendré que trabajarlo más para que esa impresión no sea tan fuerte [...].

Traducción libre de *Carlos Pacheco*

El manual del perfecto cuentista
Horacio Quiroga

Sin duda que entre los cuentistas latinoamericanos se agiganta cada vez más la imagen de Horacio Quiroga (1878-1937), harto conocido también por sus escritos relacionados con aspectos teóricos del cuento. De su libro Sobre literatura, *publicado en 1970 por la editorial ARCA, de Montevideo, hemos incluido en esta selección solamente aquellos que consideramos que de alguna manera resumen su lúcida posición frente al arte de escribir cuentos.*

UNA LARGA frecuentación de las personas dedicadas entre nosotros a escribir cuentos, y alguna experiencia personal al respecto, me han sugerido más de una vez la sospecha de si no hay en el arte de escribir cuentos algunos *trucs* de oficio, algunas recetas de cómodo uso y efecto seguro, y si no podrían ellos ser formulados para pasatiempo de las muchas personas cuyas ocupaciones serias no les permiten perfeccionarse en una profesión mal retribuida por lo general, y no siempre bien vista.

Esta frecuentación de los cuentistas, los comentarios oídos, el haber sido confidente de sus luchas, inquietudes y desesperanzas, han traído a mi ánimo la convicción de que, salvo contadas excepciones en que un cuento sale bien, sin recurso alguno, todos los restantes se realizan por medio de recetas o *trucs* de procedimiento al alcance de todos, siempre, claro está, que se conozcan su ubicación y su fin.

Varios amigos me han alentado a emprender este trabajo, que podríamos llamar de divulgación literaria, si lo de literario no fuera un término muy avanzado para una anagnosia elemental.

Un día, pues, emprenderé esta obra altruista, por cualquiera de sus lados, y piadosa, desde otro punto de vista.

Hoy apuntaré algunos de los *trucs* que me han parecido hallarse más a flor de ojo. Hubiera sido mi deseo citar los cuentos nacionales cuyos párrafos extracto más adelante. Otra vez será. Contentémonos por ahora con exponer tres o cuatro recetas de las más usuales y seguras, convencidos de que ellas facilitarán la práctica cómoda y casera de lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios.

Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil.

Encontré una vez a un amigo mío, excelente cuentista, llorando, de codos sobre un cuento que no podía terminar. Faltábale tan sólo la frase final. Pero no la veía, sollozaba, sin lograr verla así tampoco.

He observado que el llanto sirve por lo general en literatura para vivir el cuento, al modo ruso; pero no para escribirlo. Podría asegurarse a ojos cerrados que toda historia que hace sollozar a su autor al escribirla, admite matemáticamente esta frase final:

«¡Estaba muerta!».

Por no recordarla a tiempo su autor, hemos visto fracasado más de un cuento de gran fuerza. El artista muy sensible debe tener siempre listos, como lágrimas en la punta de su lápiz, los admirativos.

Las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida. Una de ellas es:

«Nunca más volvieron a verse».

Puede ser más contenida aún:

«Sólo ella volvió el rostro».

Y cuando la amargura y un cierto desdén superior priman en el autor, cabe esta sencilla frase:

«Y así continuaron viviendo».

Otra frase de espíritu semejante a la anterior, aunque más cortante de estilo:

«Fue lo que hicieron».

Y ésta, por fin, que por demostrar gran dominio de sí e irónica suficiencia en el género, no recomendaría a los principiantes:

«El cuento concluye aquí. Lo demás, apenas sí tiene importancia para los personajes».

Esto no obstante, existe un *truc* para finalizar un cuento, que no es precisamente final, de gran efecto siempre y muy grato a los prosistas que escriben también en verso. Es este el *truc* del «leitmotiv».

Comienzo del cuento: «Silbando entre las pajas, el fuego invadía el campo, levantando grandes llamaradas. La criatura dormía...». Final:

«Allá a lo lejos, tras el negro páramo calcinado, el fuego apagaba sus últimas llamas...».

De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. «Todo es comenzar». Nada más cierto; pero hay que hacerlo. Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. «La primera palabra de un cuento —se ha dicho— debe ya estar escrita con miras al final».

De acuerdo con este canon, he notado que el comienzo ex abrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor. Y he notado asimismo que la iniciación con oraciones complementarias favorece grandemente estos comienzos. Un ejemplo:

«Como Elena no estaba dispuesta a concederlo, él, después de observarla fríamente, fue a coger su sombrero. Ella, por todo comentario, se encogió de hombros».

Yo tuve siempre la impresión de que un cuento comenzado así tiene grandes probabilidades de triunfar. ¿Quién era Elena? Y él, ¿cómo se llamaba? ¿Qué cosa no le concedió Elena? ¿Qué motivos tenía él para pedírselo? ¿Y por qué observó fríamente a Elena, en vez de hacerlo furiosamente, como era lógico esperar?

Véase todo lo que del cuento se ignora. Nadie lo sabe. Pero la atención del lector ha sido cogida de sorpresa, y esto constituye un desiderátum en el arte de contar.

He anotado algunas variantes a este *truc* de las frases secundarias. De óptimo efecto suele ser el comienzo condicional:

«De haberla conocido a tiempo, el diputado hubiera ganado un saludo, y la reelección. Pero perdió ambas cosas».

A semejanza del ejemplo anterior, nada sabemos de estos personajes presentados como ya conocidos nuestros, ni de quién fuera tan influyente dama a quien el diputado no reconoció. El *truc* del interés está, precisamente, en ello.

«Como acababa de llover, el agua goteaba aún por los cristales. Y el seguir las líneas con el dedo fue la diversión mayor que desde su matrimonio hubiera tenido la recién casada».

Nadie supone que la luna de miel pueda mostrarse tan parca de dulzura, al punto de hallarla por fin a lo largo de un vidrio en una tarde de lluvia.

De estas pequeñas diabluras está constituido el arte de contar. En un tiempo se acudió a menudo, como a un procedimiento eficacísimo, al comienzo del cuento en diálogo. Hoy el misterio del diálogo se ha desvanecido del todo. Tal vez dos o tres frases agudas arrastren todavía; pero si pasan de cuatro, el lector salta en seguida «No cansar». Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún.

De acuerdo con mis impresiones tomadas aquí y allá, deduzco que el *truc* más eficaz (o eficiente, como se dice en la Escuela Normal), se lo halla en el uso de dos viejas fórmulas abandonadas, y a las que en un tiempo, sin embargo, se entregaron con toda su buena fe los viejos cuentistas. Ellas son:

«Era una hermosa noche de primavera» y «Había una vez...».

¿Qué intriga nos anuncian estos comienzos? ¿Qué evocaciones más insípidas, a fuerza de ingenuas, que las que despiertan estas dos sencillas y calmas frases? Nada en nuestro interior se violenta con ellas. Nada prometen, ni nada sugieren a nuestro instinto adivinatorio. Puédese, sin embargo, confiar seguro en su éxito... si el resto vale. Después de meditarlo mucho, no he hallado a ambas recetas más que un inconveniente: el de despertar terriblemente la malicia de los cultores del cuento. Esta malicia profesional es la misma con que se acogería el anuncio de un hombre que se dispusiera a revelar la belleza de una dama vulgarmente encubierta: «¡Cuidado! ¡Es hermosísima!».

Existe un *truc* singular, poco practicado, y, sin embargo, lleno de frescura cuando se lo usa con mala fe.

Este *truc* es el del lugar común. Nadie ignora lo que es en literatura un lugar común. «Pálido como la muerte» y «Dar la mano derecha por obtener algo» son dos bien característicos.

Llamamos lugar común de buena fe al que se comete arrastrado inconscientemente por el más puro sentimiento artístico; esta pureza de arte que nos lleva a loar en verso el encanto de las grietas de los ladrillos del andén de la estación del pueblecito de Cucullú, y la impresión sufrida por estos mismos ladrillos el día que la novia de nuestro amigo, a la que sólo conocíamos de vista, por casualidad los pisó.

Esta es la buena fe. La mala fe se reconoce en la falta de correlación entre la frase hecha y el sentimiento o circunstancias que la inspiran.

Ponerse pálido con la muerte ante el cadáver de la novia, es un lugar común. Deja de serlo cuando al ver perfectamente viva a la novia de nuestro amigo, palidecemos hasta la muerte.

«Yo insistía en quitarle el lodo de los zapatos. Ella, riendo, se negaba. Y con un breve saludo, saltó al tren, enfangada hasta el tobillo. Era la primera vez que yo la veía; no me había seducido, ni interesado, ni he vuelto más a verla. Pero lo que ella ignora es que, en aquel momento, yo hubiera dado con gusto la mano derecha por quitarle el barro de los zapatos».

Es natural y propio de un varón perder su mano por un amor, una vida, o un beso. No lo es ya tanto darla por ver de cerca los zapatos de una desconocida. Sorprende la frase fuera de su ubicación sicológica habitual; y aquí está la mala fe.

El tiempo es breve. No son pocos los *trucs* que quedan por examinar. Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el *truc* de la contraposición de adjetivos, el del color local, el *truc* de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarán todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin fallas, de nuestros mejores cuentos nacionales...

*

Días atrás, en estas mismas páginas, comentábamos algunos *trucs* inocentes a que recurre todo cuentista que cuida en lo que vale de su profesión. Una historia —anotamos previamente— puede surgir de una pieza, sin que se haya recurrido a *truc* alguno para su confección. Se han visto casos. Pero, ¡cuán raros y qué cúmulos de decepciones han proporcionado a su autor!

Pues, por extraño que parezca, el honesto público exige del cuento, como de una mujer hermosísima, algo más que su extrema desnudez. El arte íntimo del cuento debe valerse con ligeras hermosuras, pequeños encantos muy visibles, que el cuentista se preocupa de diseminar aquí y allá por su historia.

Estas livianas bellezas, al alcance de todos y por todos usadas, constituyen los *trucs* del arte de contar.

Desde la inmemorial infancia de este arte, los relatos de color local —o de ambiente, como también se les llama con mayor amplitud— han constituido un desiderátum en literatura. Los motivos son obvios: evocar ante los ojos de un ciudadano de gran ciudad la naturaleza anónima de cualquier perdida región del mundo, con sus tipos, modalidades y costumbres, no es tarea al alcance del primer publicista urbano. Lo menos que un cuento de ambiente puede exigir de su creador es un cabal conocimiento del país pintado: haber sido, en una palabra, un elemento local de ese ambiente.

Las estadísticas muy rigurosas levantadas acerca de este género comprueban el anterior aserto. No se conoce creador alguno de cuentos campesinos, mineros, navegantes, vagabundos, que antes no hayan sido, con mayor o menor eficacia, campesinos, mineros, navegantes y vagabundos profesionales; esto es, elementos fijos de un ambiente que más tarde utilizaron (explotamos, decimos nosotros) en sus relatos de color.

«Sólo es capaz de evocar un color local quien, sin conciencia de su posición, ha sido un día color de esa localidad». Esta frase concluye la estadística que mencionamos. Nosotros solemos decir, sin lograr entendernos mucho: el ambiente, como la vida, el dolor y el amor, hay que vivirlos.

Sentado esto, ¡cuán pobre sería nuestra literatura de ambiente si para ejercerla debiéramos haber sido previamente un anónimo color local!

Existe, por suerte, un *truc* salvador. Gracias a él los relatos de ambiente no nos exigen esa conjunción fatal de elementos nativos, por la cual un paisaje requiere un tipo que lo autorice, y ambos, una historia que los justifique. La justificación del color, mucho más que la del tiraje, ha encanecido prematuramente a muchos escritores.

El *truc* salvador consiste en el folklore. El día en que el principiante avisado denominó a sus relatos, sin razón de ser, «obra de folklore», creó dos grandes satisfacciones: una patriótica y la otra profesional.

Un relato de folklore se consigue generalmente ofreciendo al lector un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado. Raramente el paisaje tiene nada que ver con los personajes, ni éstos han menester de paisaje alguno para su ejercicio. Tal trozo de naturaleza

porque sí, sin embargo; la lengua de los protagonistas y los ponchos que los cobijan caracterizan, sin mayor fusión de elementos que la apuntada, al cuento de folklore.

No siempre, cierto es, las cosas llegan a esta amplitud. A veces es sólo uno el personaje; pero entonces el paisaje lo absorbe todo. En tales casos, el personaje recuerda o medita en voz alta, a fin de que su lenguaje nativo provoque la ansiada y dulce impresión de color local nacional; esto es, de folklore.

En un tiempo ya lejano se creyó imprescindible en el cuento de folklore el relatar las dos o tres leyendas aborígenes de cada rincón andino. Hoy, más diestros, comprendemos bien que una mula, una terminación viciosa de palabra y una manta teñida (a los pintores suele bastarles sólo lo último) constituyen la entraña misma del folklore nacional.

El resto —podríamos decir esta vez con justicia— es literatura.

Varias veces he oído ensalzar a mis amigos la importancia que para una viva impresión de color local tienen los detalles de un oficio más o menos manual. El conocimiento de los hilos de alambrado, por números; el tipo de cuerdas que componen los cables de marina, su procedencia y su tensión, la denominación de los gallos por su peso de riña; éstos y cada uno de los detalles de técnica, que comprueban el dominio que de su ambiente tiene el autor, constituyen *trucs* de ejemplar eficacia.

«Juan buscó por todas partes los pernos (bulones, decimos en técnica) que debían asegurar su volante. No hallándolos, salió del paso con diez clavos de ocho pulgadas, lo que le permitió remacharlos sobre el soporte mismo y quedar satisfecho de su obra».

No es habitual retener en la memoria el largo y grueso que puede tener un clavo de ocho pulgadas. El autor lo recuerda, indudablemente. Y sabe, además, que un clavo de tal longitud traspasa el soporte en cuestión —sin habernos advertido, por otra parte, qué dimensiones tenía aquél. Pero este expreso olvido suyo, esta confusión nuestra y el haber quedado el personaje satisfecho de su obra son pequeños *trucs* que nos deciden a juzgar vivo tal relato.

A este género de detalles pertenecen los términos específicos de una técnica siempre de gran efecto: «El motor *golpeaba*». «*Hizo* una bronquitis».

He observado con sorpresa que algunos cuentistas de folklore cuidan de explicar con llamadas al pie, o en el texto mismo, el signi-

ficado de las expresiones de ambiente. Esto es un error. La impresión de ambiente no se obtiene sino con un gran desenfado, que nos hace dar por perfectamente conocidos los términos y detalles de vida del país. Toda nota explicativa en un relato de ambiente es una cobardía. El cuentista que no se atreve a perturbar a su lector con giros ininteligibles para éste debe cambiar de oficio.

«Toda historia de color local debe dar la impresión de ser contada exclusivamente para las gentes de ese ambiente». Tercer aforismo de la estadística.

Entre los pequeños *trucs* diseminados por un relato, sea cual fuere su género, hay algunos que por la sutileza con que están disfrazados merecen especial atención.

Por ejemplo, no es lo mismo decir: «Una mujer muy flaca, de mirada muy fija y con vago recuerdo de ataúd», que: «Una mujer con vago recuerdo de ataúd, muy flaca y de mirada muy fija».

En literatura, el orden de los factores altera profundamente el producto.

Según deduzco de mis lecturas, en estas ligeras inversiones, de apariencia frívola, reside el don de pintar tipos. He visto una vez a un amigo mío fumar un cigarrillo entero antes de hallar el orden correspondiente a dos adjetivos. No un cigarrillo, sino tres tazas de café, costó a un celebérrimo cuentista francés la construcción de la siguiente frase:

«Tendió las manos adelante, retrocediendo...(. La otra versión era, naturalmente: «Retrocedió, tendiendo las manos adelante...».

Estas pequeñas torturas del arte quedan, también naturalmente, en el borrador de los estilos más fluidos y transparentes.

Los cuentos denominados «fuertes» pueden obtenerse con facilidad sugiriendo hábilmente al lector, mientras se le apena con las desventuras del protagonista, la impresión de que éste saldrá al fin bien librado. Es un fino trabajo, pero que se puede realizar con éxito. El *truc* consiste, claro está, en matar a pesar de todo, al personaje.

A este *truc* podría llamársele «de la piedad», por carecer de ella los cuentistas que lo usan.

De la observación de algunos casos, comunes a todas las literaturas, parecería deducirse que no todos los cuentistas poseen las facultades correspondientes a su vocación. Algunos carecen de la visión de conjunto; otros ven con dificultad el escenario teatral de sus personajes; otros ven perfectamente este escenario, pero vacío; otros, en fin, gozan del privilegio de coger una impresión vaga, aleteante, podríamos decir, como un pájaro todavía pichón que pretendiera revolotear dentro de una jaula que no existe.

En este último caso, el cuentista escribe un poema en prosa.

El arte de agradar a los hombres, el de aquéllos a que se denomina generalmente «escritores para hombres», se consigue en el cuento bastante bien escribiendo mal el idioma. Me informan de que en otros países esto no es indispensable. Entre nosotros, fuera del arbitrio de exagerar por el contrario el conocimiento de la lengua, no conozco otro eficaz.

Sobre el arte de agradar a las mujeres, el de aquellos a que se denomina generalmente «escritor para damas», tampoco hemos podido informarnos con la debida atención. Parecería ser aquél un don de particularísima sensibilidad, que escapa a la mayoría de los escritores.

DECALOGO DEL PERFECTO CUENTISTA

I. Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo.

II. Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.

III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte: Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

IV. Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «desde el río soplaba un viento frío», no hay en lengua humana más palabra

que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII. Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX. No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X. No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.

LA RETORICA DEL CUENTO

En estas mismas columnas, solicitado cierta vez por algunos amigos de la infancia que deseaban escribir cuentos sin las dificultades inherentes por lo común a su composición, expuse unas cuantas reglas y *trucos* que, por haberme servido satisfactoriamente en más de una ocasión, sospeché podrían prestar servicios de verdad a aquellos amigos de la niñez.

Animado por el silencio —en literatura el silencio es siempre animador— en que había caído mi elemental anagnosia del oficio, completéla con una nueva serie de *trucos* eficaces y seguros, convencido de que uno por lo menos de los infinitos aspirantes al arte de escribir, debía de estar gestando en las sombras un cuento revelador.

Ha pasado el tiempo. Ignoro todavía si mis normas literarias prestaron servicios. Una y otra serie de *trucos* anotados con más humor que solemnidad llevaban el título común de *Manual del perfecto cuentista*.

Hoy se me solicita de nuevo, pero esta vez con mucha más seriedad que buen humor. Se me pide primeramente una declaración firme y explícita acerca del cuento. Y luego, una fórmula eficaz para evitar precisamente escribirlos en la forma ya desusada que con tan pobre éxito absorbió nuestras viejas horas.

Como se ve, cuanto era de desenfadada y segura mi posición al divulgar los *trucos* del perfecto cuentista, es de inestable mi situación presente. Cuanto sabía yo del cuento era un error. Mi conocimiento indudable del oficio, mis pequeñas trampas más o menos claras, sólo han servido para colocarme de pie, desnudo y aterido como una criatura, ante la gesta de una nueva retórica del cuento que nos debe amamantar.

«Una nueva retórica...». No soy el primero en expresar así a los flamantes cánones. No está en juego con ellos nuestra vieja estética, sino una nueva nomenclatura. Para orientarnos en su hallazgo, nada más útil que recordar lo que la literatura de ayer, la de hace diez siglos y la de los primeros balbuceos de la civilización, han entendido por cuento.

El cuento literario, nos dice aquélla, consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención.

Pero no es indispensable, adviértenos la retórica, que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento.

Tal vez en ciertas épocas la historia total —lo que podríamos llamar argumento— fue inherente al cuento mismo. «¡Pobre argumento! —decíase. ¡Pobre cuento!». Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales.

En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen.

Tan específicas son estas dos cualidades, que desde las remotas edades del hombre, y a través de las más hondas convulsiones lite-

rarias, el concepto del cuento no ha variado. Cuando el de los otros géneros sufría según las modas del momento, el cuento permaneció firme en su esencia integral. Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irreemplazable de contar.

Extendido hasta la novela, el relato puede sufrir en su estructura. Constreñido en su enérgica brevedad, el cuento es y no puede ser otra cosa que lo que todos, cultos e ignorantes, entendemos por tal.

Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes, de las «Mil y una noches», los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hoffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret Harte, de Verga, de Chéjov, de Maupassant, de Kipling, todos ellos son una sola y misma cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades.

Todos ellos poseen en grado máximo la característica de entrar vivamente en materia. Nada más imposible que aplicarles las palabras: «Al grano, al grano...», con que se hostiga a un mal contador verbal. El cuentista que «no dice algo», que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede volverse a uno y otro lado buscando otra vocación. Ese hombre no ha nacido cuentista.

Pero ¿si esas divagaciones, digresiones y ornatos sutiles, poseen en sí mismos elementos de gran belleza? ¿Si ellos solos, mucho más que el cuento sofocado, realizan una excelsa obra de arte?

Enhorabuena, responde la retórica. Pero no constituyen un cuento. Esas divagaciones admirables pueden lucir en un artículo, en una fantasía, en un cuadro, en un ensayo, y con seguridad en una novela. En el cuento no tienen cabida, ni mucho menos pueden constituirlo por sí solas.

Mientras no se cree una nueva retórica, concluye la vieja dama, con nuevas formas de la poesía épica, el cuento es y será lo que todos, grandes y chicos, jóvenes y viejos, muertos y vivos, hemos comprendido por tal. Puede el futuro nuevo género ser superior, por sus caracteres y sus cultores, al viejo y sólido afán de contar que acucia al ser humano. Pero busquémosle otro nombre.

Tal es la cuestión. Queda así evacuada, por boca de la tradición retórica, la consulta que se me ha hecho.

En cuanto a mí, a mi desventajosa manía de entender el relato, creo sinceramente que es tarde ya para perderla. Pero haré cuanto esté en mí para no hacerlo peor.

EL CUENTO Y LA NOVELA

Alberto Moravia

El conocido novelista italiano Alberto Moravia (seud. de A. Pincherle, 1907-1990) propone en este ensayo una noción de cuento que se basa principalmente en su contraste con el género novela y de manera especial en el divergente «planteamiento o estructura de la narración» que distingue a estas dos formas discursivas. El texto, publicado originalmente en 1958, fue tomado del volumen El hombre como fin *(Buenos Aires, Losada, 1967), en traducción de Attilio Dabini.*

Es QUIZÁS imposible dar una definición del cuento como género literario distinto y autónomo, y con reglas y leyes propias, pues el cuento presenta gran variedad de características, aun más que la novela: vamos desde el «récit» de tipo francés o cuento largo con personajes y situaciones que ya son casi de novela, hasta el poema en prosa, el boceto, el documento lírico. Sin embargo, el cuento existe como algo que no es novela; en otros términos, se puede ensayar una definición aproximada del cuento, no aisladamente, sino en relación con su hermana mayor. Creemos que la comparación con la novela podrá revelar algunas particularidades constantes que, aunque no tengan carácter normativo y puedan indicarse como reglas, nos explicarán cómo constituye el cuento, al fin, un género propio que nada tiene que ver con la novela ni con otra composición narrativa de igual longitud.

Por lo pronto, observemos que los escritores de cuentos acostumbrados a expresarse dentro de los límites y según las mal definidas reglas del género, muy difícilmente son capaces de escribir una verdadera y buena novela. Tomemos, como ejemplos, a los dos mayores cuentistas de fines del siglo pasado, Maupassant y Chéjov. Son

dos narradores que nos han dejado dos vastas colecciones de cuentos que constituyen dos panoramas incomparables de la vida de Francia y Rusia de su época. Y el mundo de Maupassant, en sentido cuantitativo, es más vasto y más variado que el de su contemporáneo Flaubert; y el de Chéjov lo es más que el de su inmediato predecesor Dostoievsky. Más aún, bien mirado, podríamos afirmar que mientras Maupassant y Chéjov agotan, por así decir, la variedad de situaciones y personajes de la sociedad de sus tiempos, Flaubert y Dostoievsky, en cambio, un poco como ciertos pájaros solitarios que repiten sin cesar, con significativa fidelidad, siempre el mismo grito, en el fondo nunca han hecho otra cosa que escribir y volver a escribir siempre la misma novela, con las mismas situaciones y los mismos personajes.

Siglos antes, Boccaccio, el cuentista más grande de todos los tiempos y de todos los países, ofrece igual ejemplo de extraordinaria variedad y riqueza en comparación con Dante. Si sólo tuviéramos la *Divina Commedia*, con sus inmóviles figuras góticas esculpidas en bajo relieve todo alrededor del monumento del poema, sabríamos sin duda mucho menos acerca de la vida de Florencia, de Italia y, en suma, de la Edad Media. Boccaccio, en cambio, es el pintor insuperable de dicha vida. En el *Decamerón*, al contrario que en la *Divina Commedia*, todo está dicho precisamente en función de una ilustración completa de esta vida, sin más fin que el de exaltar su variedad y su riqueza.

Pero Maupassant y Chéjov, cuando ensayaron la novela o el «récit», se mostraron mucho menos ricos y convincentes que en el cuento. Algunos cuentos casi novelescos de Chéjov, *Bel Ami* de Maupassant, antes que de novelas propiamente dichas, sugieren la idea de cuentos inflados, alargados, aguados; un poco como ciertos murales de pintores modernos no son, en realidad, sino cuadros de caballete desmedidamente ampliados. En las novelas y en los cuentos largos de Chéjov y Maupassant se advierte la falta de algo que hace que una novela sea una novela aun cuando sea una mala novela. Chéjov diluye en tramas gratuitas, privadas de íntima necesidad, la concentración de su sentimiento lírico; Maupassant nos da una serie de cuadros aislados, sólo vinculados el uno con el otro por la presencia del protagonista. En este punto se debe observar que precisamente las cualidades que los convirtieron en grandes escritores de cuentos, se les transformaron en defectos cuando ensayaron la novela.

Alguien objetará que se trata de técnicas distintas; y que Chéjov y Maupassant, simplemente, no dominaban del todo la técnica de la novela. Pero esto es dar otro nombre al problema, no resolverlo. En efecto, la técnica no es más que la forma de la inspiración y, en suma, de la personalidad del escritor. La técnica de Chéjov y Maupassant no era apropiada para la novela, porque estos dos autores no podían decir lo que querían decir sino en el cuento, y no viceversa. Así, volvemos al punto de partida. ¿Qué es, pues, lo que distingue a la novela del cuento?

La principal y fundamental diferencia entre el cuento y la novela consiste en el planteamiento o estructura de la narración. Se escriben y escribirán siempre novelas de todos los tipos, que podrían confutar, con la variedad, rareza y experimentalidad de la construcción, la verdad de lo que vamos a decir. Pero los novelistas clásicos, aquellos que con sus obras han creado el género, los Flaubert, los Dostoievsky, los Tolstoi, los Stendhal y más tarde los Proust, los Joyce, los Mann, demuestran que existen algunas características comunes. La más importante es la presencia de la que llamaremos ideología, o sea de un esqueleto temático alrededor del cual toma forma la carne de la narración. En suma, la novela tiene una osamenta que la sostiene de pies a cabeza; el cuento, en cambio, es, por así decir, sin huesos. Naturalmente, la ideología en la novela no es precisa, preconstituida, reducible a tesis; al igual que en el cuerpo humano el esqueleto no ha sido introducido por fuerza y en edad adulta, sino que ha crecido juntamente con todas las otras partes de la persona. Esta ideología hace que la novela no sea un cuento: y, viceversa, la falta de huesos hace que el cuento no sea novela. De la ideología, aunque imprecisa y contradictoria (con todas las contradicciones propias de la vida misma: el novelista no es un filósofo, es un testigo) derivan las cosas que hacen de una novela una novela. Ante todo, eso que por lo general se denomina trama o argumento; o sea el entrelazamiento de los hechos que componen la historia de la novela. Algunas raras veces la trama puede ser fin de por sí, pero esto nunca ocurre en los buenos novelistas; bástenos recordar que tal suerte de trama se encuentra especialmente en las novelas policiales, en las que el aparato mecánico tiene un papel preponderante. En los buenos novelistas, en los verdaderos novelistas, la trama no es más que el conjunto de los temas ideológicos que contrastan y se mezclan variadamente entre sí. Vale decir, la trama no consta

sólo de intuiciones sentimentales (como ocurre en el cuento) sino también y sobre todo de ideas bien definidas, aunque expresadas poéticamente. Por ejemplo, la trama de *Crimen y castigo* consiste en el entrecruzamiento, en el contraste, en el choque, en la rivalidad de varios temas ideológicos que el autor ya nos propone en las primeras páginas: el tema de Raskolnikoff, el de Sonia, el de Svidrigailoff, el de Marmeladoff, el del juez Porfirio, etc. Estos personajes son autónomos y totalmente humanos, pero también son ideas, y no es difícil extraer de ellos el significado ideológico de que son portadores, en tanto que es enteramente imposible hacer igual cosa con los personajes de un cuento de Chéjov o Maupassant. De la presencia de estos temas incorporados en personajes nace la trama de *Crimen y castigo*, o sea el planteamiento grandioso de esta novela ejemplar y, en suma, la posibilidad, para Dostoievsky, de seguir adelante por espacio de quinientas páginas sin dar jamás al lector la impresión de alargar o aguar la vicisitud, como en cambio ocurre en los cuentos largos de Chéjov, y en la novela de Maupassant. La tortuosidad de la trama de la novela, sus sorpresas, sus contradicciones, sus efectos escénicos, hasta sus *deus ex machina*, nunca se deben a intervenciones externas del autor o a lo que llamaríamos los recursos de la vida, que son inagotables, sino al desarrollo dialéctico y necesario de los temas ideológicos. En cierto sentido, nunca se ha dicho nada tan falso como cuando se afirmó que el novelista hace la competencia al registro civil. Más acertado sería decirlo a propósito del cuentista que, en efecto, pasa revista a una gran variedad de personajes, que sólo tienen características individuales. En realidad, y con mucha frecuencia, la novela hace la competencia, no ya al registro civil, sino al tratado filosófico y al ensayo moral. Además de la trama, es obvio que también la cualidad de los personajes deriva de la presencia o ausencia de la ideología. Andreuccio de Perusa, Boule de Suif, el muchacho de la Estepa, son personajes de cuentos; Raskolnikoff, Julien Sorel, Madame Bovary, el príncipe Andrei, Bloom, el «Je» de Proust, el protagonista del *Doktor Faust* de Mann, son personajes de novela. Para quien tenga familiaridad con los cuentos y las novelas en que actúan los personajes citados, no pasará desapercibida la diferencia que hay entre los primeros y los segundos. Los primeros están captados en un momento particular, bien delimitado temporal y espacialmente, y actúan en función de un determinado acontecimiento que constituye el objeto del cuento. Los segundos, en cambio, tienen un largo, amplio y tortuoso desarrollo que reúne el dato biográfico y el dato ideológico y actúan en un tiempo y en un espacio que son a la vez reales y abstractos, inmanentes y trascendentes. Los personajes de los cuentos son producto de intuiciones líricas, los de las novelas son símbolos. Por otra parte, es evidente que el personaje novelesco no podría de ninguna manera ser abarcado dentro de los límites estrechos del cuento, como, precisamente, el personaje del cuento no podría, sin desnaturalizarse, extenderse en la narración novelesca.

El cuento, pues, se distingue de la novela por las siguientes razones: personajes no ideológicos, vistos en escorzo o en forma directa según las necesidades de una acción limitada en el tiempo y en el lugar; trama lo más simple posible (hasta desaparecer en algunos cuentos que, en definitiva, son poemas en prosa) y, de todos modos, trama que recaba su complejidad de la vida misma y no de la orquestación de una ideología dada; psicología en función de los hechos y no de las ideas; procedimientos técnicos dirigidos a dar en síntesis lo que en la novela requiere largos y extensos análisis.

Todo esto, naturalmente, no tiene mucho que ver con las cualidades principales del cuento, entendemos decir con ese indefinible e inefable encanto narrativo que advierten así el autor que lo compone como el lector que lo lee. Este encanto es de una especie muy compleja: viene de un arte literario indudablemente más puro, más esencial, más lírico, más concentrado y más absoluto que el de la novela. En compensación, la novela nos da una representación de la realidad más compleja, más dialéctica, más poliédrica, más profunda y más metafísica que la que nos da el cuento.

Así, mientras el cuento se acerca a la lírica, la novela, como ya hemos dicho, a menudo toca el ensayo o el tratado filosófico.

EL GÉNERO CUENTO

Enrique Anderson Imbert

Con indudables aciertos, Anderson Imbert ha incursionado de modo paralelo tanto en la reflexión teórica sobre el cuento como en el ejercicio mismo de su escritura. De su muy conocido libro Teoría y técnica del cuento *(Buenos Aires: Marymar, 1979), ha sido seleccionado el capítulo 2, donde el autor enfrenta el cuento a lo que él denomina el «anti-cuento», además de presentar una interesante disquisición sobre la significación e implicaciones del término mismo.*

INTRODUCCION

VENUS —cuenta Apuleyo en *El Asno de oro*— quiere castigar a Psique. Para ello mezcla semillas de diferentes clases en un gran montón y exige a la pobre chica que, antes de que la noche termine, las vuelva a separar en montoncitos homogéneos. Por suerte unas hormigas, compadecidas de Psique, acuden en su ayuda y le clasifican las semillas.

Ojalá hubiera hormigas que nos ayudaran a clasificar las obras literarias. Tendrían que ser mucho más estudiosas que las de Apuleyo. Después de todo, agrupar semillas, que son productos de la naturaleza con propiedades determinadas y reconocibles, es más fácil que agrupar obras literarias, que son creaciones.

EL PROBLEMA DE LOS GENEROS

Los primeros en apartar las obras en géneros fueron los griegos. En Platón ya hubo indicios de una división fortuita tripartita

en literatura épica, lírica y dramática pero fue Aristóteles, en su *Poética*, quien inició un estudio sistemático de los géneros. Con los siglos ese sistema se completó pero lo que había sido una descripción empírica después pretendió ser una ciencia normativa. La historia de la doble serie de defensores e impugnadores de la teoría de los géneros ya ha sido estudiada: remito a la bibliografía que va al final.

Un formidable impugnador fue Croce; pero cuando dijo «los géneros no existen» estaba reaccionando polémicamente contra los preceptistas que, desde el Renacimiento italiano, el Clasicismo francés y el Cientificismo del siglo XIX, venían perturbando las relaciones del escritor con su obra. Para ellos los géneros eran sustancias, entes reales, agentes de la historia de la literatura. Los géneros, así entendidos, se inmiscuían en la gestación artística: con sus leyes dictaban condiciones al escritor; con sus dogmas aplicaban sanciones. Croce desafió a los preceptistas. La obra literaria, les dijo, es la expresión de intuiciones individuales; cuando de la obra pasamos al concepto «género» hemos abandonado la Estética y ya estamos en la Lógica. Este paso es legítimo. Lo ilegítimo es confundir la Estética, que estudia intuiciones, con la Lógica, que estudia conceptos. «El error empieza cuando del concepto quiere deducirse la intuición o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituido; cuando no se percibe la diferencia entre el primer grado y el segundo y por consiguiente hallándonos en el segundo creemos estar en el primero» (*Estética*, I, 4). Los géneros son conceptos abstraídos de una realidad histórica pero la historia, que es cambio incesante, no va a inmovilizarse para obedecer a la idea fija de un preceptista. En ciertas épocas el preceptista ejerció un poder tiránico sobre el artista y éste, por una especie de masoquismo que lo llevaba a convertirse en verdugo de sí mismo, sacrificó su libertad en el altar de los géneros. Estos fueron accidentes en la historia de las costumbres, no rasgos esenciales de la expresión estética. No se niega, pues, la existencia histórica de los géneros sino su valor como categoría estética. Teóricamente, un género no existe; históricamente, sí. A lo largo de la historia se han acumulado millones de obras literarias. No hay más remedio que ordenar de algún modo ese caos. Con tal propósito, de las obras abstraemos características comunes y formamos conceptos. Está bien. En efecto, el escritor, cediendo a prácticas literarias de la sociedad en que vive, con significativa frecuencia suele considerar el género como una institución en la que se entra o de la que

se sale. Aun entonces lo cierto es que está respondiendo al gusto de su tiempo, no a una ley estética. Para evitar los males que resultan cuando hipostasiamos un concepto, conviene denunciar la falsa autoridad de la retórica sobre la poesía; la pretendida jerarquía de un género sobre otro; el anquilosamiento de la historia; el descuartizamiento de la obra unitaria de un escritor en pedazos genéricos; el juicio crítico exterior a la obra misma...

Acabo de resumir a Croce. Y lo que sigue no ha de contradecirlo, pues me siento endeudado con su filosofía idealista, sólo que mis observaciones serán menos polémicas. Los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por tanto pueden guiar al crítico y aun al escritor. Al crítico porque, interesado en describir la estructura de un género, el crítico se fabrica una terminología que luego le sirve para analizar una obra individual. Al escritor porque, acepte o no la invitación que recibe de un género, se hace consciente del culto social a ciertas formas. Digo «invitación» porque el género, aunque mira para atrás, hacia obras del pasado, también mira para adelante, hacia obras futuras, y el escritor tiene que decidirse por la forma que ha de dar a lo que escriba; forma que repetirá rasgos semejantes a los de obras tradicionales o, al revés, ofrecerá rasgos desemejantes. Los géneros a veces lo incitan, a veces lo repelen; y el escritor continúa sintiéndose libre porque, en la historia de la literatura, la proliferación de géneros imprevistos y de sus sorprendentes combinaciones equivale a una lección de libertad. Una obra importante no pertenece a un género: más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con nuevas formas. El cuentista, que es un individuo dentro del inmenso gremio de cuentistas, escribe libremente un cuento que dentro del inmenso género se distingue por sus rasgos individuales. No se limita ese cuentista a continuar con su cuento otros cuentos parecidos. Tampoco se limita a combinar características de obras del pasado. Escribe lo que le da la gana. Es libre. Sin embargo, por libre que sea tiene que desgajar su cuento, no de la realidad cotidiana, sino del universo de la literatura. Porque su cuento está hecho de convenciones artísticas nos es fácil incluirlo, junto con otros similares, en un «género cuento». Dicho género no está dentro de ningún cuento concreto sino dentro de nuestra cabeza de críticos: es un mero concepto histórico y teórico.

Pocos eran los géneros clásicos: la Lírica (un «yo» canta sus íntimas efusiones), el Drama (texto para que actores, desde un escenario, representen la acción ante un público) y la Epica (relato de acontecimientos entretejidos en una trama imaginaria). Pero esa teoría clásica de los géneros simplificaba demasiado. Dejaba de lado las literaturas orientales y de las literaturas occidentales dejaba de lado tipos tan importantes como el ensayo, como la novela. Montaigne, en sus *Ensayos*, discurría sobre temas intelectuales pero al hacerlo se estaba expresando personalmente; su prosa ensayística, que fundía la inteligencia y la fantasía en una breve, vivaz, caprichosa y brillante unidad ¿no era un género de ficción? Cervantes, con su *Don Quijote* ¿no hacía brotar una especie nueva en el género que los grecolatinos llamaron Epica? Y podríamos seguir con otros ejemplos para recordar que el clásico trío Lírica-Drama-Epica era demasiado simple. Desde hace ya muchos siglos es insuficiente para clasificar una producción cada vez más abundante y diversa. Pero tampoco las clasificaciones más recientes son satisfactorias. No pueden serlo porque los géneros son clases que tienen bajo sí otros géneros o especies, y las especies son clases que bajo sí tienen subespecies o individuos. Géneros, subgéneros, especies y subespecies pueden, como los círculos, ser tangenciales entre sí, por fuera y por dentro, y también pueden intersecarse haciendo coincidir ciertas áreas. Son clases limítrofes o clases menores circunscriptas en mayores. Suelen ser clasificadas y reclasificadas según el contenido, la técnica, la psicología, la lógica, los dechados ideales, los arquetipos universales y los núcleos ónticos, todo esto con una nomenclatura de sustantivos que indican una función y de adjetivos que a veces descalifican la función de los sustantivos: v.gr., «cuento lírico». Los géneros teatrales que Polonio describió a Hamlet --«tragedia, comedia, historia, pastoril, pastoril-cómico, histórico-pastoril, trágico-histórico, trágico-cómico-histórico-pastoril»— no son menos divertidos que los que Polonios de la crítica de hoy usan: «novela lírica», «lírica narrativa», «drama novelesco», «cuento dramático», etc. El teórico de la literatura que formula un género no ha podido leer —la vida no le alcanzaría— todas las obras que agrupa: de las que ha leído deduce una hipótesis que luego le sirve para caracterizar a las que no ba leído. Su teoría, pues, está forzosamente sometida a correcciones. Un nuevo cuento, por ejemplo, puede obligar a que se rectifique el concepto tradicional del género cuento. Por otra parte inducir un cuento típico para luego deducir la tipicidad de un cuento particular es un ejercicio fútil: no hay cuentos típicos porque no hay ningún «tipo» de cuento que exista fuera de la cabeza del crítico (Apostillas). Ludwig Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, aconsejó que para clasificar los «juegos» —de pelota, de cartas, de ajedrez, etc.— no se buscaran esencias comunes, pues no las hay, sino meras similaridades que se superponen y entrecruzan: son parecidos de familia, y nada más. Lo mismo podría decirse de los rasgos familiares entre diversos cuentos, rasgos que permiten que en una comunidad determinada —la de lengua castellana, por ejemplo— aceptemos tal obra como miembro del género cuento. El significado del «género cuento» es el uso que nuestra comunidad da a las palabras «género cuento».

El género que voy a estudiar es el «cuento». Pero no siempre se ha llamado así. La historia semántica de la palabra «cuento» es muy compleja, según se verá.

LA PALABRA «CUENTO»

En el arte de contar distinguimos entre diversas formas pero no disponemos de las palabras justas para distinguirlas. A veces nos sobran palabras para designar la misma forma; a veces, por el contrario, nos encontramos con que una forma ha quedado sin bautizo. En este caso uno se siente tentado de traducir o de adoptar los términos más adecuados de lenguas extranjeras. No siempre se acierta porque el sistema de clasificar que determinada lengua ha hecho posible no puede saquearse: un término está en función de otro y tomarlo sin tener en cuenta el sistema es desvirtuar su significación. Un ejemplo. *Romanz* o *romance* era el nombre de las lenguas habladas en países de origen latino. Cuando a fines de la Edad Media las lenguas nacionales se llamaron «francés», «italiano», «castellano», el término *romanz* o *romance* quedó en disponibilidad. Los franceses lo aplicaron entonces a narraciones en prosa, pero los españoles no pudieron hacer lo mismo porque para ellos «romance» era una composición épico-lírica. Cervantes, pues, para designar sus narraciones breves tuvo que adoptar una palabra italiana, «novella», que era un diminutivo. Un estudio comparativo de la terminología internacional sería útil pero no nos eximiría de la obligación de clasificar

las formas de narrar con las palabras corrientes en la propia lengua. En lo que a mí respecta, puesto que escribo en castellano, me atengo a la perspectiva que nuestra lengua tiene sobre la historia de la narración.

Los términos referidos a la narrativa varían según las lenguas, los períodos históricos, las tendencias culturales dominantes. Tampoco sus definiciones son estables. El cuadro siguiente —resultado de una combinación de diferentes criterios clasificatorios— parece estar encasillando términos pero la verdad es que, en la fluidez de la historia, los términos se deslizan como peces por debajo de las casillas y uno nunca sabe por dónde van a aparecer.

	Narración corta de tradición oral	*Narración corta de tradición literaria*	*Narración mediana*	*Narración larga*
Castellano	Cuento Historia	Cuento Novela corta	Novela	Novela
Inglés	Tale Story	Short story	Short novel Long story «Novella»	Novel Romance
Francés	Histoire	Conte Nouvelle Récit	Nouvelle Novelette	Roman Sotie
Italiano	Storia Fiaba Favola	Novella	Racconto (lungo, breve)	Romanzo
Alemán	Märchen Erzählung	Geschichte Kurzgeschichte	Novelle	Roman
Ruso	Istoriya Skazka (Povest')	Rasskag Novella (Povest')	Povest'	Roman

He elegido la palabra «cuento» por ser la más usual. Es una palabra, y nada más. Si la analizáramos no nos ayudaría mucho. Baquero Goyanes ha emprendido su historia y su semántica y voy a seguirlo, a veces parafraseándolo, a veces bordando en su bastidor observacio-

nes y datos tomados de otras fuentes. Cfr. Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949, y *Qué es el cuento*, Buenos Aires, 1967; Gerald Gillespie, «Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of terms», *Neophilologus*, 51 (1967); Graham Good, «Notes on the Novella», *Novel*, X, 3 (primavera 1977).

Etimológicamente *cuento* deriva de *contar*, forma ésta de *computare* (contar en sentido numérico; calcular). La palabra «contar» en la acepción de calcular no parece ser más vieja que la de contar en la acepción de narrar. Es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales o fingidos: el cómputo se hizo cuento; y, en efecto, en *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso (m. ca. 1062) hay un cuento que computa: un rey pide que se lo haga dormir; le cuentan entonces que un aldeano pasa dos mil ovejas por un río en una barca en la que sólo caben dos ovejas por cada viaje; dos más dos más dos más dos... Hay tiempo para que el rey y el narrador descabecen un sueño hasta que la suma llegue a dos mil. En el *Cantar de Mio Cid* (ca. 1140) se emplea el verbo *contar* en sentido de narrar («cuentan gelo delant») pero no aparece la palabra «cuento». Existieron narraciones medievales similares al género moderno que hoy llamamos «cuento» pero se las llamaba fábulas, fablillas, ejemplos, apólogos, proverbios, hazañas, castigos, palabras que señalaban la raíz didáctica del género. Unas pocas pruebas. En *Calila e Dimna* (1251), traducción atribuida a Alfonso X: «Et posieron ejemplos e semejanzas en la arte que alcanzaron... et posieron e compararon los más destos ejemplos a las bestias salvajes e a las aves». En *El Conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel: «contar un ejemplo». En el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita: «proverbio», «fabla», «estoria». No se oye la voz «cuento» en la literatura medieval. Excepción: la del *Libro de los Cuentos*, que por una mala lectura de la grafía «quentos» se lo tituló *Libro de los Gatos* (véase L. G. Zelson, «The title 'Libro de los Gatos'», *Romanic Review*, 1930). Algunos términos o han desaparecido de la lengua (fablilla, hazañas) o han adquirido otro contenido específico (apólogo, fábula, proverbios). La palabra «cuento» empieza a ganar aceptación durante el Renacimiento, sólo que se da junto con «novela» y otros términos. Las obras de Juan de Timoneda —*El sobremesa y alivio de caminantes* (1563); *El buen aviso y portacuentos* (1564); *El Patrañuelo* (1566)— son hitos en la evolución del término «cuento». Aunque todavía se

nota la imprecisión —patraña, novela, cuento— lo cierto es que sus narraciones suelen ir numeradas como cuentos. Los del *Decamerón* de Boccaccio —«novelle» en italiano, diminutivo de «nuova», esto es, nueva, breve noticia— fueron traducidos a fines del siglo XV como «cien novelas». Cervantes empleó *novela* para la narración escrita literaria y, dentro de la novela, usó el término *cuento* para una narración oral, popular. En *Don Quijote* el episodio de «El curioso impertinente» está presentado como novela porque se trata de la lectura de un manuscrito hallado en una maleta; pero en cambio se habla de «el cuento de la pastora Marcela» porque es un cabrero quien lo narra en viva voz. La diferencia entre novela y cuento no es para él cosa de dimensiones en el espacio sino de actitud: espontánea en el cuento, empinada en la novela. Novelar es inventar; contar es transmitir una materia narrativa común: «los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos», observa en «El coloquio de los perros». Las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes son más extensas que los cuentos pero breves en comparación con otras narraciones —él calificó *Don Quijote* de «historia fingida»— también llamadas «novelas» durante el Renacimiento. Hoy las llamaríamos «novelas cortas» pero para un español de esos tiempos hubiera sido superfluo un adjetivo que disminuyera lo que era ya un diminutivo: «novella». La palabra «novela» acabará por designar la narración larga por oposición a la corta pero durante siglos hubo indecisiones. Lope de Vega, en *Novelas a Marcia Leonarda* (1621), opinó que «en tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las Novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca que me acuerde los vi escritos». El término «cuento» era empleado por los renacentistas para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados, casos curiosos. Quedó, pues, establecido el término «cuento» pero nunca como designación única: se da en una constelación de términos diversos. En general retiene una alusión a esquemas orales, populares, de fantasía.

Los románticos echaron una mirada nostálgica a la Edad Media y exhumaron viejas palabras, como «consejas». Empleaban el término «cuento» para narraciones, en prosa o en verso, de carácter fantástico —a la manera de Hoffmann— aun cuando en tal caso preferían «leyenda», «balada». Fernán Caballero definió sus narraciones así: «Las composiciones que los franceses y alemanes llaman 'nouvelles' y que nosotros, por falta de otra voz más adecuada, llamamos 'relaciones', difieren de las novelas de costumbres (romans de moeurs)». Con todo, Fernán Caballero llamó «cuentos» a sus narraciones populares, recogidas de boca de los campesinos y dedicadas a los niños. Además de «relaciones» usaron, «cuadros de costumbres». Si Antonio de Trueba llamó «cuentos» a los suyos fue porque los sentía emparentados con las narraciones tradicionales, fantásticas, infantiles; y aun así en algunos casos creyó necesario admitir que, por su verosimilitud, eran más «historias» que «cuentos».

Según avanza el siglo XIX el término «cuento» va triunfando, empleándose para narraciones de todo tipo, si bien la imprecisión no desaparece nunca. la variedad terminológica que a finales de siglo se observa debe atribuirse más al ingenio personal que a una inocente confusión. A partir de la generación de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas la voz «cuento» es aceptada para designar un género de reconocido prestigio literario (Apostillas). Lo que Baquero Goyanes ha hecho para España debería hacerse también para la Argentina, si bien nuestra historia literaria es muchísimo más corta. Sin embargo, aquellas dos acepciones de «contar» que vimos en la Edad Media española —la numérica de cómputo y la narrativa de cuento— se dan en este pasaje de *Don Segundo Sombra*, de nuestro Ricardo Güiraldes:

> Pedro se levantó, el rebenque en alto, tomado de la lonja.
> —Negro indino —dijo— o *cuenta un cuento*, o le hago chispear la cerda de un taleraso.
> —Antes que me castigués —dijo Don Segundo, fingiendo susto para seguir la broma— soy capaz de *contarte* hasta las virgüelas (XII).

ACOTAMIENTO DEL CAMPO

Acabamos de pasar revista a la historia de las palabras que, en nuestra cultura hispánica, han denotado el género que nos ocupa. Por lo visto hoy por hoy el vocablo que sobrevive es «cuento». Trataré de definirlo más adelante. Entre tanto voy a acotar, del inmenso campo del cuento, el área que me propongo estudiar. Comienzo por reducir la extensión histórica.

En *Los primeros cuentos del mundo** he mostrado cómo el cuento emergió hace miles de años de una tradición transmitida de boca. Durante algún tiempo esta materia narrativa, aunque escrita, mantuvo sus características orales. Después la encontramos enredada con otros géneros: la historia, la mitografía, la poesía, el drama, la oratoria, la didáctica. Sus formas son innumerables: el mito, la leyenda, la fábula, el apólogo, la epopeya, el chiste, el idilio, la anécdota, la utopía, la carta, el milagro, la hagiografía, el bestiario, el caso curioso, la crónica de viaje, la descripción del sueño, etc.

Estas formas que encontramos en los orígenes del cuento se continúan en tiempos modernos y aún contemporáneos. Posteriormente relacionaré el cuento tal como lo entendemos hoy con algunas de las formas narrativas que acabo de enumerar. Pero voy a circunscribirme a tiempos recientes. Está bien que, para especificar el cuento, lo comparemos con la leyenda, la fábula, el chiste, el caso, el milagro, pero no con las formas de la antigüedad, sino con las coetáneas.

Estipulo, pues, que el contexto histórico del que he de abstraer el cuento es el de los últimos siglos. Y aun dentro de ese campo así acotado me instalaré en el taller de las literaturas occidentales. En el mapa de la cultura occidental buscaré con preferencia cuentos argentinos.

Además de la reducción histórica del campo a estudiar, practicaré una reducción formalista. Ante todo, elimino de mi análisis la forma del verso. Hasta no hace mucho, cuentistas románticos, realistas parnasianos y modernistas, solían ufanarse en versificar cuentos: recuérdense, en castellano, «El estudiante de Salamanca» de Espronceda, «El tren expreso» de Campoamor, «Maruja» de Núñez de Arce, «Francisco y Elisa» de Rubén Darío. Todavía se escriben cuentos en verso, si bien producen el efecto de antiguallas o caprichos. Además de eliminar la forma del verso voy a elegir solamente cuentos bien construidos porque son los que mejor se prestan al análisis estructural. La elección de formas clásicas con preferencia a las experimentales es expeditiva y por tanto no comporta un juicio de valor. A continuación explicaré por qué, en mi estudio, uso como modelos los cuentos bien construidos.

* Editorial Marymar, Buenos Aires, 1978, 2ª edición.

CUENTO Y ANTI-CUENTO

En los últimos años se escribieron tantos cuentos contra el modo tradicional de contar que ya la crítica literaria ha incorporado a su lenguaje el término «anti-cuento». Repárese, por ejemplo, en el título de esta colección publicada por Philip Stevick: *Anti-Story: an Anthology of Experimental Fiction* (Nueva York, The Free Press, 1971). Su antología de anti-cuentos está organizada según la clase de agresión que se cometa contra el clásico arte de contar: «contra la imitación de la vida», «contra la realidad», «contra el acontecer de hechos», «contra el tema», «contra las experiencias normales», «contra el análisis», «contra el significado», «contra la proporción en el espacio» (aquí Stevick metió un cuentecillo mío de cinco líneas), contra contra contra... El anti-cuento sería, pues, algo así como un subgénero reaccionario. No Stevick pero otros críticos sostienen que sus cultores reaccionan contra el cuento bien construido para destruirlo por el gusto de destruirlo. El código de reglas del anti-cuento sería un código negativo: no hay que contar acciones con sentido, ni urdir tramas, ni crear personajes identificables, ni acatar la razón, ni preocuparse por valores estéticos, ni respetar la gramática, ni bucear en la psicología, ni permitir diálogos inteligentes, ni apartarse mucho del balbuceo, ni guiar al lector, ni mantener la cronología de los eventos, ni componer la historia con principio, medio y fin, ni...

Más que una definición del anti-cuento esto parece una diatriba contra los cuentistas experimentadores. Supongamos que experimenten tanto que el cuento se les rompa entre las manos, ¿quién va a negarles sus derechos al experimento? Además, lo que se les rompe entre las manos —si son buenos escritores— no es el cuento que están escribiendo sino el canon de cuento clásico que algunos críticos quieren salvar. Un cuento, como cualquier otra entidad lingüística, es una operación cerrada. El cuentista, dentro de esas normas que llamamos «género cuento», ordena sus materiales con la misma libertad con que el hablante, dentro del sistema de su lengua, ordena sus palabras para hablar. El género cuentístico y el sistema lingüístico están cerrados pero no son cárceles: tanto el cuentista como el hablante pueden combinar todos los elementos a su disposición, pueden experimentar, pueden crear, pueden construir, destruir, reconstruir. Un cuento que hace polvo el modelo de cuento clásico no

es necesariamente un anticuento. Voy a explicarme con una analogía matemática. Tomemos el conjunto de números comunes: 1, 2, 3... Este conjunto de íntegros positivos se cierra por las operaciones de adición y multiplicación, que siempre dan por resultado un íntegro positivo. Por el contrario, me salgo del conjunto de íntegros positivos y entro en otro conjunto de números si mis operaciones son la sustracción y la división porque entonces el resultado podría ser, respectivamente, un íntegro negativo o una fracción. Sé que la analogía es mala pero me sirve para decir que todos los experimentos que sumen y multipliquen las posibilidades del cuento no se salen del género; pero que, en cambio, sustraer y dividir sí pueden negarlo y fraccionarlo hasta que lo que quede sea un anti-cuento. Como su nombre lo indica, el anti-cuento no es un cuento. De igual modo que —para usar un distingo de Chomsky— los defectos de gramática, neologismos indescifrables, combinaciones aleatorias de letras, disparates ininteligibles, faltas de ortografía o de pronunciación, etc., pertenecen al corpus del lenguaje pero no constituyen la lengua, las negaciones y fracciones del anti-cuento pueden pertenecer al corpus de la literatura pero no constituyen un cuento.

Con lo dicho espero haber aclarado que si, en los capítulos que siguen, el lector echa de menos el análisis de cuentos experimentales, no es porque yo crea que éstos son anti-cuentos, sino porque me es más fácil describir el cuento clásico sobre el que los experimentadores experimentan.

APUNTES SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR CUENTOS

Juan Bosch

El escritor y político dominicano Juan Bosch (1909) es uno de los cuentistas que más se han ocupado de la reflexión sobre el género a través de ensayos, conferencias, etc. La experiencia de escritura de varios volúmenes de cuentos desde 1933 lo guía en esta labor. En 1967, la Universidad de Los Andes publicó —con título de Teoría del cuento*— una recopilación de sus tres textos fundamentales sobre el tema. De este volumen elegimos el ensayo titulado «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos», donde expresa su concepción de los rasgos principales del género y de las cualidades fundamentales del cuentista, así como la importancia que le concede al desarrollo del aspecto técnico en la escritura del relato breve.*

EL CUENTO es un género antiquísimo, que a través de los siglos ha tenido y mantenido el favor público. Su influencia en el desarrollo de la sensibilidad general puede ser muy grande, y por tal razón el cuentista debe sentirse responsable de lo que escribe, como si fuera un maestro de emociones o de ideas. Lo primero que debe aclarar una persona que se inclina a escribir cuentos es la intensidad de su vocación. Nadie que no tenga vocación de cuentista puede llegar a escribir buenos cuentos. Lo segundo se refiere al género ¿Qué es un cuento? La respuesta ha resultado tan difícil que a menudo ha sido soslayada incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.

«Importancia» no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como tema de cuentos puede conducir a una deformación

similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales del atletismo. Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje diario a las clases; pero hay sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o se quema, o si al llegar a su escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior.

Aprender a discernir dónde hay un tema para cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja, el esqueleto de toda obra de creación; es la «tekné» de los griegos o, si se quiere, la parte del artesanado imprescindible en bagaje del artista.

A menos que se trate de un caso excepcional, un buen escritor de cuentos tarda años en dominar la técnica del género, y la técnica se adquiere con la práctica más que con estudio. Pero nunca debe olvidarse que el género tiene una técnica y que ésta debe conocerse a fondo. Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra proviene del latín *computus*, y es inútil tratar de rehuír el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos; pero tiene que llevar esa cuenta. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista.

De paso diremos que una vez adquirida la técnica, el cuentista puede escoger su propio camino, ser «hermético» o «figurativo» como se dice ahora, o lo que es lo mismo subjetivo u objetivo; aplicar su estilo personal, presentar su obra desde su ángulo individual; expresarse como él crea que debe hacerlo. Pero no debe echarse en olvido que el género, reconocido como el más difícil en todos los idiomas, no tolera innovaciones sino de los autores que lo dominan en lo más esencial de su estructura.

El interés que despierta el cuento puede medirse por los juicios que le merece a críticos, cuentistas y aficionados. Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe. En realidad, los dos géneros son dos cosas distintas; y es más difícil lograr un buen libro de cuentos que una novela buena. Comparar diez páginas de cuentos con las doscientas cincuenta de una novela es una ligereza. Una novela de esa

dimensión puede escribirse en dos meses; un libro de cuentos que sea bueno y que tenga doscientas cincuenta páginas, no se logra en tan corto tiempo. La diferencia entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso.

El novelista crea caracteres y a menudo sucede que esos caracteres se le rebelan al autor y actúan conforme a sus propias naturalezas, de manera que con frecuencia una novela no termina como el novelista lo había planeado, sino como los personajes de la obra lo determinan con sus hechos. En el cuento, la situación es diferente; el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. El es el padre y el dictador de sus criaturas; no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por tanto en intensidad. La intensidad de un cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante, que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil.

Fundamentalmente, el estado de ánimo del cuentista tiene que ser el mismo para recoger su material que para escribir. Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis. A menudo parece más atrayente tal tema que tal otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.

El verdadero cuentista dedica muchas horas de su vida a estudiar la técnica del género, al grado que logre dominarla en la misma forma en que el pintor consciente domina la pincelada: la da, no tiene que premeditarla. Esa técnica no implica, como se piensa con frecuencia, el final sorprendente. Lo fundamental en ella es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose. El final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento. Hay grandes cuentistas, como Antón Chéjov, que apenas lo usaron. «A la deriva», de Horacio Quiroga, no lo tiene, y es una pieza magistral. Un final sorprendente impuesto a la fuerza destruye otras

buenas condiciones en un cuento. Ahora bien, el cuento debe tener su final natural, como debe tener su principio.

No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto; el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés, el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más. A partir del principio, el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío. Una sola frase, aun siendo de tres palabras, que no esté lógica y entrañablemente justificada por ese destino, manchará el cuento y le quitará esplendor y fuerza. Kipling refiere que para él era más importante lo que tachaba que lo que dejaba; Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco.

La manera natural de comenzar un cuento fue siempre el «había una vez» o «érase una vez». Esa corta frase tenía —y tiene aún en la gente del pueblo— un valor de conjuro; ella sola bastaba a despertar el interés de los que rodeaban al relatador de cuentos. En su origen, el cuento no empezaba con descripciones de paisajes, a menos que se tratara de un paisaje descrito con escasas palabras para justificar la presencia o la acción del protagonista; comenzaba con éste, y pintándolo en actividad. Aún hoy, esa manera de comenzar es buena. El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.

Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo «había una vez» o «érase una vez» tiene que ser suplido con algo que tenga su mismo valor de conjuro. El cuentista joven debe estudiar con detenimiento la manera en que inician sus cuentos los grandes maestros; debe leer, uno por uno, los primeros párrafos de los

mejores cuentos de Maupassant, de Kipling, de Sherwood Anderson, de Quiroga. Quiroga fue quizá el más consciente de todos ellos en lo que a la técnica del cuento se refiere.

Comenzar bien un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión, sin una debilidad, sin un desvío; he ahí en pocas palabras el núcleo de la técnica del cuento. Quien sepa hacer eso tiene el oficio de cuentista, conoce la «tekné» del género. El oficio es la parte formal de la tarea, pero quien no domine ese lado formal no llegará a ser buen cuentista. Sólo el que lo domine podrá transformar el cuento, mejorarlo con una nueva modalidad, iluminarlo con el toque de su personalidad creadora.

Ese oficio es necesario para el que cuenta cuentos en un mercado árabe y para el que los escribe en una biblioteca de París. No hay manera de conocerlo sin ejercerlo. Nadie nace sabiéndolo, aunque en ocasiones un cuentista nato puede producir un buen cuento por adivinación de artista. El oficio es obra del trabajo asiduo, de la meditación constante, de la dedicación apasionada. Cuentistas de apreciables cualidades para la narración han perdido su don porque mientras tuvieron dentro de sí temas, escribieron sin detenerse a estudiar la técnica del cuento y nunca la dominaron; cuando la veta interior se agotó, les faltó la capacidad para elaborar, con asuntos externos a su experiencia íntima, la delicada arquitectura de un cuento. No adquirieron el oficio a tiempo, y sin el oficio no podían construir.

En sus primeros tiempos el cuentista crea en estado de seminconsciencia. La acción se le impone; los personajes y sus circunstancias le arrastran; un torrente de palabras luminosas se lanza sobre él. Mientras ese estado de ánimo dura, el cuentista tiene que ir aprendiendo la técnica a fin de imponerse a ese mundo hermoso y desordenado que abruma su mundo interior. El conocimiento de la técnica le permitirá señorear sobre la embriagante pasión como Yavé sobre el caos. Se halla en el momento apropiado para estudiar los principios en que descansa la profesión de cuentista, y debe hacerlo sin pérdida de tiempo. Los principios del género, no importa lo que crean algunos cuentistas noveles, son inalterables; por lo menos, en la medida en que la obra humana lo es.

La búsqueda y la selección del material es una parte importante de la técnica; de la búsqueda y de la selección saldrá el tema. Parece que estas dos palabras —búsqueda y selección— implican lo mismo:

buscar es seleccionar. Pero no es así para el cuentista. El buscará aquello que su alma desea: motivos campesinos o de mar, episodios de hombres del pueblo o de niños, asuntos de amor o de trabajo. Una vez obtenido el material, escogerá el que más se avenga con su concepto general de la vida y con el tipo de cuento que se propone escribir.

Esa parte de la tarea es sagradamente personal; nadie puede intervenir en ella. A menudo la gente se acerca a novelistas y cuentistas para contarles cosas que le han sucedido, «temas para novelas y cuentos», que no interesan al escritor porque nada le dicen a su sensibilidad. Ahora bien, si nadie debe intervenir en la selección del tema, hay un consejo útil que dar a los cuentistas jóvenes: que estudien el material con minuciosidad y seriedad; que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida.

Escribir cuentos es una tarea seria y además hermosa. Arte difícil, tiene el premio en su propia realización. Hay mucho que decir sobre él. Pero lo más importante es esto: El que nace con la vocación de cuentista trae al mundo un don que está en la obligación de poner al servicio de la sociedad. La única manera de cumplir con esa obligación es desenvolviendo sus dotes naturales, y para lograrlo tiene que aprender todo lo relativo a su oficio; qué es un cuento y qué debe hacer para escribir buenos cuentos. Si encara su vocación con seriedad, estudiará a conciencia, trabajará, se afanará por dominar el género, que es sin duda muy rebelde, pero dominable. Otros lo han logrado. El también puede lograrlo.

REFUTACIÓN DEL «DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA»

Silvina Bullrich

En su conocido artículo «La retórica del cuento», se refiere Horacio Quiroga al tono festivo (y tal vez paródico) con que concibió textos como el «Manual del perfecto cuentista». Muy probablemente, esto puede ser aplicado también a su «Decálogo». No obstante, éste ha sido reproducido y manipulado hasta la saciedad como una especie de «recetario» para noveles cuentistas. En este caso, la narradora argentina Silvina Bullrich retoma el Decálogo quiroguiano para plantear una serie de observaciones que intentan refutar cada uno de los «consejos» expresados por el autor uruguayo. El fragmento que aquí se reproduce ha sido extraído del libro de la autora titulado Carta a un joven cuentista *(Buenos Aires, Santiago Rueda - Editor. 1968).*

NADA ME PARECE más acertado para un estudio sobre el cuento que comentar o discutir el *Decálogo del Perfecto Cuentista* de Horacio Quiroga.

I. «Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo». Cabe preguntarse hasta qué altura de la vida o de la obra supone Quiroga que debemos aceptar influencias extrañas y cuándo tenemos derecho a sentirnos maestros a nuestra vez, aunque sólo sea maestros de nosotros mismos. Ningún artista puede aceptar este consejo sin rebelarse un poco, pues su mayor ambición es volar con sus propias alas. Por otra parte ¿en qué maestro creyó Quiroga? Tengo la impresión de que en varios. Pues si bien sus cuentos misioneros acusan alguna influencia de Kipling o de Poe, en otros, como en «Los Perseguidos», por ejemplo, vemos asomar a Maupassant, pero no al perfecto cuentista de «Bola de Sebo», respetuoso del tiempo del lector, resuelto a captarse su simpatía y a despertar su emoción al mismo tiempo que su sorpresa, sino al de sus cuentos menores como «A Caballo», «La Cama», «El Loco», etcétera.

II. «Cree que su arte es una cima inaccesible, no sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo». Este segundo mandamiento no se presta a mayores comentarios, pues es una redundancia del primero, aunque menos admisible. Nadie escribiría una línea si no pensara que tiene algo que decir distinto (y sin duda superior) de sus maestros. Toda persona con personalidad se siente singular, cuanto más aquel que tiene vocación creadora. Por fuerte que sea el mandato interior de escribir, creo que todos terminaríamos por dominarlo si no supusiéramos que una página, una frase, puede aportar algo al panorama cultural del mundo, de nuestro país o de nuestra aldea.

III. «Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia». Temo que este tercer mandamiento contradiga a los demás aunque al mismo tiempo los resume y los justifica. Aceptar la frase de Buffon, con una ligera variante, ya es señalar un rumbo acertado a los jóvenes cuentistas a quienes se dirige.

IV. «Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón». ¿Es acaso el triunfo lo más importante en una obra literaria? ¿No conocemos fracasos más gloriosos que muchos éxitos y no suele el escritor avergonzarse un poco de la popularidad cuando ésta se convierte (resultado inevitable) en un manoseo de su obra? Personalmente me gusta más la estrofa de Almafuerte «Pero yo también creo que la derrota - merece sus laureles y arcos triunfales - cualquier dolor que sea siempre rebota - sobre el alma futura de los mortales». La vida de Quiroga fue toda entera una derrota y por eso su obra cobró fuerza y perdura.

Y ahora llegamos al quinto mandamiento, el único verdaderamente esencial a mi modo de ver para guiar a un joven cuentista:

V. «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas». El factor sorpresivo del final suele ser el gran acierto de muchos cuentistas, entre los nuestros: Borges o Dalmiro Sáenz. Podríamos decir que los cuentos más

perfectos son los que conducen al lector, en medio de una confortable desorientación, hacia el final previsto por el autor. Y he aquí, tal vez, la diferencia fundamental entre la técnica del cuento y la de la novela. El cuento no puede dejar el final librado al azar, por el contrario depende casi totalmente de él. La novela puede permitirse infinitas libertades, la de tener un desenlace equívoco, la de no tener ninguno, o dejarlo al gusto del lector e incluso la de ir tejiendo su final como el destino, ciegamente, al azar de su construcción. No me refiero por supuesto a la novela policial.

Pero sigamos con el decálogo del perfecto cuentista.

VI. «Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: 'desde el río soplaba un viento frío', no hay en lengua humana (en lengua castellana habrá querido decir) más palabras que las apuntadas para expresarlas. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes». Quizá sea éste el más caprichoso y el más discutible de los mandamientos, pues no se tergiversaría mucho la realidad buscada poniendo «helado» en vez de frío y evitando así una rima que puede no molestar a Quiroga pero sí al lector, y acaso a los críticos. No me parece un exceso de severidad recomendar a los jóvenes que eviten este tipo de consonancias; no olvidemos que el hombre busca por naturaleza el camino más fácil y que es preferible darle reglas rígidas aunque las tergiverse sin cometer pecados mortales, que darle leyes elásticas que son a la larga las culpables de los estilos desgreñados.

VII. «No adjetives sin necesidad. Inútil serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo». El consejo es sano pero no infalible, hay estilos que descansan en gran parte sobre los adjetivos. El adjetivo imprevisto y contradictorio de Borges; el adjetivo casi siempre más fuerte que el sustantivo de la obra de Mallea, el adjetivo humilde y exacto de Maupassant y el que ayuda en Poe a la obra del terror. Pues ¿qué quiere decir exactamente la expresión: sin necesidad? La necesidad de adjetivar es privativa de cada escritor; sería como querer reglamentar la necesidad de usar dos adjetivos en vez de uno o hasta de determinar la necesidad de escribir en sí misma. Por otra parte, los consejos son más fáciles de dar que de seguir. Tomo al azar un cuento de Quiroga, «La Llama»,

y leo un párrafo: «Berenice tuvo al día siguiente uno de sus extraños ataques y ante mis serios temores por esa sensibilidad profundamente enfermiza, la madre sacudió la cabeza». En tres frases hay al menos dos adjetivos suprimibles: hubiéramos comprendido lo mismo, puesto que ya estábamos al tanto, que los ataques eran *extraños* sin agregar el adjetivo y que los temores eran *serios*.

VIII. «Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea». Esta última frase sorprende en un escritor tan auténtico como Quiroga y debilita el consejo importante, quizá el más importante del Decálogo. Pues nadie puede discutir que no sea un acierto llevar el personaje y la anécdota firmemente hacia el final. Así el cuento es, en cierto modo más perfecto que la novela, pues no admite licencias. Por supuesto que estas recetas hacen del cuento un oficio más o menos fácil o difícil de aprender y que la misma libertad de la novela (como toda libertad), aumenta sus responsabilidades y obliga a buscar incesantemente un cauce que también incesantemente se pierde. Es más difícil perderse en un largo camino que en un camino corto.

IX. «No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino». No creo que quepa la discusión alrededor de este noveno mandamiento. Por otra parte es casi inhumano escribir bajo una real y reciente emoción. En esto la novela y el cuento se asemejan. Quizá sólo la poesía, la romántica, no la actual, pueda ser una excepción.

X. «No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento». Hoy parece sorprendente que alguien pueda pensar en sus amigos al escribir: el mundo es tan vasto y el escritor tan aislado, sus miras tan lejanas en el tiempo y en el espacio, que no creemos encontrar ninguna valla que nos impida seguir este consejo ingenuo.

A lo largo de este Decálogo la palabra ingenuo ha acudido varias veces a mi mente y varias veces la he rechazado, pues la obra y la vida de Quiroga nada tienen de candorosas, son recias y brutalmente humanas, como lo es su muerte y lo son las muertes que jalonan su paso por la tierra. Pero hay que resignarse a admitir que un cierto candor se filtra en su Decálogo. Quizá sea imposible querer encerrar al hombre en diez mandamientos sin sentir la imposibilidad (léase ingenuidad) de lograrlo. El hombre, cuentista o no, desborda los límites de las teorías rígidas.

A veces pienso que Quiroga miró demasiado la naturaleza y a fuerza de observar víboras, cocodrilos, invasiones de hormigas, esteros, selvas y tembladerales perdió la noción de grandeza infinita dentro de su infinita pequeñez que es el hombre.

Pero no debemos confundir al Quiroga cuentista con el autor relativamente feliz de este Decálogo donde, pese a mi actitud crítica, encuentro dos o tres consejos indispensables para todo cuentista. Aunque a decir verdad en materia de consejo literario no ha sido superado el de Rainer María Rilke en *Carta a un Joven Poeta*: «Si puedes vivir sin escribir, no escribas». No se presta a discusión el hecho de que sólo una necesidad ineludible puede mantener preso a un hombre (empleo esta palabra genéricamente) buscando en sí mismo ideas huidizas que asoman apenas, torpemente, de su cerebro, e imprimirlas sobre un papel, signos de un alfabeto acaso indescifrable para quienes vendrán después de nosotros.

ALGUNOS ASPECTOS DEL CUENTO
Julio Cortázar

Entre los cuentistas latinoamericanos contemporáneos, tal vez sea Julio Cortázar quien mayores proyecciones haya alcanzado, no sólo como creador incuestionable dentro del género, sino también como teórico. Autor de referencia obligada en todo lo relacionado con el tema, e incluso en otros idiomas, de Julio Cortázar hemos incluido aquí dos de sus escritos principales acerca del cuento. El primero de ellos recoge los planteamientos del autor en una conferencia dictada en La Habana (1962), publicada originalmente en la revista Casa de las Américas *(vol. II, N° 15-16, 1963) e incluida después en* La casilla de los Morelli *(1973). Se refiere básicamente al cuento como tipo de discurso narrativo distinto de la novela y a la actitud que según él debe asumir el cuentista como productor del mismo.*

Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y sus interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra. El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, sumado a la injusta incomunicación a que se ve sometida Cuba en la actualidad, han determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que por excepción a manos de lectores tan dispuestos y tan entusiastas como ustedes. Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esa relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años. Y esto de sentirse como un fantasma debe ser ya perceptible en mí, porque hace unos días una señora argentina me aseguró en el hotel Riviera que yo no era Julio Cortázar, y ante mi estupefacción agregó que el auténtico Julio Cortázar es un señor de cabellos blancos, muy amigo de un pariente suyo, y que no se ha movido nunca de Buenos Aires. Como yo hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espec-

y una vitalidad que crecen de día en día. Alguna vez se harán las antologías definitivas —como las hacen los países anglosajones, por ejemplo— y se sabrá hasta dónde hemos sido capaces de llegar. Por el momento no me parece inútil hablar del cuento en abstracto, como género literario. Si nos hacemos una idea convincente de esa forma de expresión literaria, ella podrá contribuir a establecer una escala de valores para esa antología ideal que está por hacerse. Hay demasiada confusión, demasiados malentendidos en este terreno. Mientras los cuentistas siguen adelante su tarea, ya es tiempo de hablar de esa tarea en sí misma, al margen de las personas y de las nacionalidades. Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptuación para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay muy pocos cuentos verdaderamente grandes.

Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su lado, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de «nouvelle», género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza

estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassaï definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el «clímax» de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa «apertura» a

que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esa encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más

modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto; pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo «William Wilson», de Edgar Poe, tengo «Bola de sebo», de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está «Un recuerdo de Navidad», de Truman Capote, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges, «Un sueño realizado», de Juan Carlos Onetti, «La muerte de Iván Ilich», de Tolstoi, «Fifty Grand», de Hemingway, «Los soñadores», de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. *¿Por qué* perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbal y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo. Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: «Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo». A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: «Muchas gracias», y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me han preguntado: ¿Cómo distinguir entre un tema insignificante —por más divertido o emocionante que pueda ser— y otro significativo?, he respondido que el escritor es el primero en sufrir ese defecto indefinible pero avasallador de ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust el sabor de una magdalena mojada en el té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán

de convertirse en obra de arte. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando el lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o el fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado «El tonel de amontillado» de Edgar Poe. Lo extraordinario de ese cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. «Los asesinos», de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de «El tonel de amontillado» y de «Los asesinos», los hechos despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —«La lección del maestro», por ejemplo— se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento. En mi país, y ahora en Cuba, he podido leer cuentos de los autores más variados: maduros o jóvenes, de la ciudad y del campo, entregados a la literatura por razones estéticas o por imperativos sociales del momento, comprometidos o no comprometidos. Pues bien, y aunque suene a perogrullada, tanto en la Argentina como aquí los buenos cuentos los están escribiendo quienes dominan el oficio en el sentido ya indicado. Un ejemplo argentino aclarará mejor esto. En nuestras provincias centrales y norteñas existe una larga tradición de cuentos orales, que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista y, en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? Los relatos en sí son sabrosos, traducen y resumen la experiencia, el sentido del humor y el fatalismo del hombre de campo; algunos incluso se elevan a la dimensión trágica o poética. Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros. Pero en ese momento, cuando debería surgir un Homero que hiciese una Ilíada o una Odisea de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que

todos amamos son estetas que escribieron para el mero deleite de clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir *escuchando* los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género. En cambio —y me refiero también a la Argentina— hemos tenido a escritores como un Roberto J. Payró, un Ricardo Güiraldes, un Horacio Quiroga y un Benito Lynch que, partiendo también de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos como un *Don Segundo Sombra*, han sabido potenciar ese material y volverlo obra de arte. Pero Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector todos sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían tensamente, mostraban intensamente. No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.

El ejemplo que he dado puede ser de interés para Cuba. Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología y de carácter; y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes. Pero todo eso, ¿cómo ha de traducirse en grandes cuentos, en cuentos que lleguen al lector con la fuerza y la eficacia necesarias? Es aquí donde me gustaría aplicar concretamente lo que he dicho en un terreno más abstracto. El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. En ese sentido no hay engaño posible. Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Pero lo contrario será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación. En este momento estamos tocando el punto crucial de la cuestión. Yo creo, y lo digo después de haber pesado largamente todos los elementos que entran en juego, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Jugando un poco con las palabras, Emmanuel Carballo decía aquí hace unos días que en Cuba sería más revolucionario escribir cuentos fantásticos que cuentos sobre temas revolucionarios. Por supuesto la frase es exagerada, pero produce una impaciencia muy reveladora. Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las

preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas. Repitamos, aplicándola a lo que nos rodea en Cuba, la admirable frase de Hamlet a Horacio: «Hay muchas más cosas en el cielo y en la tierra de lo que supone tu filosofía...». Y pensemos que a un escritor no se le juzga solamente por el tema de sus cuentos o sus novelas, sino por su presencia viva en el seno de la colectividad, por el hecho de que el compromiso total de su persona es una garantía indesmentible de la verdad y de la necesidad de su obra, por más ajena que ésta pueda parecer a las circunstancias del momento. Esa obra no es ajena a la revolución porque no sea accesible a todo el mundo. Al contrario, prueba que existe un vasto sector de lectores potenciales que, en un cierto sentido, están mucho más separados que el escritor de las metas finales de la revolución, de esas metas de cultura, de libertad, de pleno goce de la condición humana que los cubanos se han fijado para admiración de todos los que los aman y los comprenden. Cuanto más alto apunten los escritores que han nacido para eso, más altas serán las metas finales del pueblo al que pertenecen. ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea pero otra cosa, algo diferente. No tiene sentido hablar de temas populares a secas. Los cuentos sobre temas populares sólo serán buenos si se ajustan, como cualquier otro cuento, a esa exigente y difícil mecánica interna que hemos tratado de mostrar en la primera parte de esta charla. Hace años tuve la prueba de esta afirmación en la Argentina, en una rueda de hombres de campo a la que asistíamos unos cuantos escritores. Alguien leyó un cuento basado en un episodio de nuestra guerra de independencia, escrito con una deliberada sencillez para ponerlo, como decía su autor, «al nivel del campesino». El relato fue escuchado cortésmente, pero era fácil advertir que no había tocado fondo. Luego uno de nosotros leyó «La pata de mono», el justamente famoso cuento de W. W. Jacobs. El interés, la emoción, el espanto, y finalmente el entusiasmo fueron extraordinarios.

Recuerdo que pasamos el resto de la noche hablando de hechicería, de brujos, de venganzas diabólicas. Y estoy seguro de que el cuento de Jacobs sigue vivo en el recuerdo de esos gauchos analfabetos, mientras que el cuento supuestamente popular, fabricado para ellos, con su vocabulario, sus aparentes posibilidades intelectuales y sus intereses patrióticos, ha de estar tan olvidado como el escritor que lo fabricó. Yo he visto la emoción que entre la gente sencilla provoca una representación de Hamlet, obra difícil y sutil si las hay, y que sigue siendo tema de estudios eruditos y de infinitas controversias. Es cierto que esa gente no puede comprender muchas cosas que apasionan a los especialistas en teatro isabelino. ¿Pero qué importa? Sólo su emoción importa, su maravilla y su transporte frente a la tragedia del joven príncipe danés. Lo que prueba que Shakespeare escribía verdaderamente para el pueblo, en la medida en que su tema era profundamente significativo para cualquiera —en diferentes planos, sí, pero alcanzando un poco a cada uno— y que el tratamiento teatral de ese tema tenía la intensidad propia de los grandes escritores, y gracias a la cual se quiebran las barreras intelectuales aparentemente más rígidas, y los hombres se reconocen y fraternizan en un plano que está más allá o más acá de la cultura. Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas; no es así, y no puede serlo. Pero la admiración que provocan las tragedias griegas o las de Shakespeare, el interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, debería hacer sospechar a los partidarios del mal llamado «arte popular» que su noción del pueblo es parcial, injusta, y en último término peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys. Lo que hay que hacer es educarlo, y eso es en una primera etapa tarea pedagógica y no literaria. Para mí ha sido una experiencia reconfortable ver cómo en Cuba los escritores que más admiro participan en la revolución dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el mo-

mento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre.

DEL CUENTO BREVE Y SUS ALREDEDORES

Julio Cortázar

Junto con «Algunos aspectos del cuento», es éste uno de los textos clásicos de Julio Cortázar sobre el tema que nos ocupa. Además de explorar algunas de las características del cuento que considera fundamentales (tensión, esfericidad, afinidad con el poema, extrañamiento del autor), Cortázar logra proyectar aquí con impactante lucidez la intensidad y excepcionalidad del momento creativo, ese angustioso «estado de trance» que media entre la concepción súbita del narrativo germen y su plena realización escrituraria. El texto fue publicado en Ultimo Round *(1969) y recogido en la compilación* La casilla de los Morelli, *de Julio Ortega (1973), de donde lo tomamos.*

Léon L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Epouvante: la journée normale, le quotidien, nous-mêmes sans le cadre forgé par l'Epouvante. —Dieu a créé la mort. Il a créé la vie. Soit, déclamait LL. Mais ne dites pas que c'est Lui qui a également créé la «journée normale», la «vie de-tous-les-jours». Grande est mon impiété, soit. Mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.

Piotr Rawicz, *Le sang du ciel.*

ALGUNA VEZ Horacio Quiroga intentó un «Decálogo del perfecto cuentista», cuyo mero título vale ya como una guiñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: «Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento».

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado: basta pensar en «The Cask of Amontillado», «Bliss», «Las ruinas circulares» y «The Killers». Esto no quiere decir que cuentos más extensos no puedan ser igualmente perfectos, pero me parece obvio que las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos de la *nouvelle* y de la novela, los exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos; si un cuento largo de Henry James o de D. H. Lawrence puede ser considerado tan genial como aquéllos, preciso será convenir en que estos autores trabajaron con una apertura temática y lingüística que de alguna manera facilitaba su labor, mientras que lo siempre asombroso de los cuentos contra el reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*.

Lo que sigue se basa parcialmente en experiencias personales cuya descripción mostrará quizá, digamos desde el exterior de la esfera, algunas de las constantes que gravitan en un cuento de este tipo. Vuelvo el hermano Quiroga para recordar que dice: «Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, *de los que pudiste ser uno*». La noción de ser uno de los personajes se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno. Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de «Las armas secretas», aunque quizá se trataba de los de «Final del juego». Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.

En ese momento, o más tarde, encontré una suerte de explicación por la vía contraria, sabiendo que cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque *narración* y *acción* son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu senso*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí.

Esto lleva necesariamente a la cuestión de la técnica narrativa, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado. Personalmente ese enlace se me ha dado siempre como una polarización, es decir que si existe el obvio puente de un lenguaje yendo de una voluntad de expresión a la expresión misma, a la vez ese puente me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre, con la última palabra, en la orilla opuesta. Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve

memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Este rasgo común no se lograría sin las condiciones y la atmósfera que acompañan el exorcismo. Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*. Quizá el rasgo diferencial más penetrante —lo he señalado ya en otra parte— sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables; y la tensión del cuento nació de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria deliberada, puesto que había en juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara. En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos; incluso en algunos relativamente largos, como *Las armas secretas*, la angustia omnipresente a lo largo de todo un día me obligó a trabajar empecinadamente hasta terminar el relato y sólo entonces,

sin cuidarme de releerlo, bajar a la calle y caminar por mí mismo, sin ser ya Pierre, sin ser ya Michèle.

Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un «état second». Que Poe haya logrado sus mejores relatos en ese estado (paradójicamente reservaba la frialdad racional para la poesía, por lo menos en la intención) lo prueba más acá de toda evidencia testimonial el efecto traumático, contagioso y para algunos diabólico de *The Tell-tale Heart* o de *Berenice*. No faltará quien estime que exagero esta noción de un estado ex-orbitado como el único terreno donde puede nacer un gran cuento breve; haré notar que me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la «anormalidad», como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo? Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en *The Black Cat* o en *Ligeia*. No sé de otros testimonios que puedan ayudar a comprender el proceso desencadenante y condicionante de un cuento breve digno de recuerdo; apelo entonces a mi propia situación de cuentista y veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospechosa acerca del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él-y-su-circunstancia y sin *razón* alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, *es un cuento*, una masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente, Tanzania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes y las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales o bañarse o telefonear a los amigos. Me acuerdo

de una cita curiosa, creo que de Roger Fry: un niño precozmente dotado para el dibujo explicaba su método de composición diciendo: *First I think and then I draw a line round my think* (sic). En el caso de estos cuentos sucede exactamente lo contrario: la línea verbal que los dibujará arranca sin ningún «think» previo, hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos, puesto que todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido. ¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa. De todas maneras si la analogía es evidente, la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido *per se*. La memoria, traumatizada sin duda por una experiencia vertiginosa, guarda en detalle las sensaciones de esos momentos, y me permite racionalizarlos aquí en la medida de lo posible. Hay la masa que es el cuento (¿pero qué cuento? No lo sé y lo sé, todo está visto por algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y la razón), hay la angustia y la ansiedad y la maravilla, porque también las sensaciones y los sentimientos se contradicen en esos momentos, escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada; es ahora o nunca, y el temor de que pueda ser nunca exacerbado el ahora, lo vuelve máquina de escribir corriendo a todo teclado, olvido de la circunstancia, abolición de lo circundante. Y entonces la masa negra se aclara a medida que se avanza, increíblemente las cosas son de una extrema facilidad como si el cuento ya estuviera escrito con una tinta simpática y uno le pasara por encima el pincelito que lo despierta. Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes y ese antes, que aconteció en un plano donde «la sinfonía se agita en la profundidad», para decirlo con Rimbaud, es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras. Y por eso, porque todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas, sé que puedo escribir sin dete-

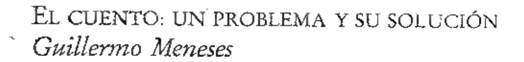
nerme, viendo presentarse y sucederse los episodios, y que el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida. Me acuerdo de la mañana en que me cayó encima *Una flor amarilla*: el bloque amorfo era la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales. Escribí las primeras escenas sin la menor vacilación, pero no sabía lo que iba a ocurrir, ignoraba el desenlace de la historia. Si en ese momento alguien me hubiera interrumpido para decirme: «Al final el protagonista va a envenenar a Luc», me hubiera quedado estupefacto. Al final el protagonista envenena a Luc, pero eso llegó como todo lo anterior, como una madeja que se desovilla a medida que tiramos; la verdad es que en mis cuentos no hay el menor mérito *literario*, el menor esfuerzo. Si algunos se salvan del olvido es porque he sido capaz de recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una psiquis profunda, y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico.

Lo que precede habrá puesto en la pista al lector: no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un «mensaje». La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasiosa. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca:

son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a *comunicarla* a manera de un teléfono de palabras. Y si se pregunta: Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.

Breve coda sobre los cuentos fantásticos. *Primera observación*: lo fantástico como nostalgia. Toda *suspension of disbelief* obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.

Segunda observación: lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y el futuro. Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado. Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma; su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno. En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha ganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una «explicación» a base de antepasados vengativos o maleficios malayos. Agrego que la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de «full-time» de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural, como en el socorrido modelo de la casa encantada donde todo rezuma manifestaciones insólitas, desde que el protagonista hace sonar el aldabón de las primeras frases hasta la ventana de la buhardilla donde culmina espasmódicamente el relato. En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria, y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis, articulación convincente. El buen lector siente que nada tienen que hacer allí esa mano estranguladora ni ese caballero que de resultas de una apuesta se instala para pasar la noche en una tétrica morada. Este tipo de cuentos que abruma las antologías del género recuerda la receta de Edward Lear para fabricar un pastel cuyo glorioso nombre he olvidado: se toma un cerdo, se lo ata a una estaca y se le pega violentamente, mientras por otra parte se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo. Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo, puede considerarse que el pastel es un fracaso, por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa a la basura. Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente.



El cuento: un problema y su solución

Guillermo Meneses

*En el ámbito de la literatura venezolana reciente, Guillermo Meneses constituye uno de los pilares fundamentales por lo que su obra narrativa ha significado para la renovación literaria del país. Maestro indiscutible de buena parte de los narradores venezolanos actuales, Meneses es un escritor muy importante dentro de esa tendencia que convierte cuentos y novelas en metadiscursos donde la literatura misma y su forma son cuestionadas y discutidas dentro de la trama. Autor de una de las antologías fundamentales del cuento venezolano contemporáneo (*El cuento venezolano, *Caracas: Ministerio de Educación, 1955), Guillermo Meneses fue también un indagador teórico en torno a la especificidad del cuento como tipo de discurso narrativo. De sus varias reflexiones al respecto, incluimos aquí dos de sus más conocidos prólogos. El primero pertenece a la antología ya citada. El segundo, a la selección* El cuento venezolano *1900-1940, Buenos Aires: Edit. Universitaria, 1966.*

PRIMER PROLOGO

SE CUENTA en «Las mil y una noches» que el Califa (uno entre los muchos califas del libro) pidió una vez a su cuentista una historia jamás oída. Preguntó el recitador de relatos si había de decir una narración en la cual pudiese figurar como testigo o si prefería el Soberano una composición completamente imaginada. Se cuenta en «Las mil y una noches» que el Califa respondió: Mahomed, eso no importa; yo quiero, simplemente, lo más *maravilloso.*

No conozco mejor antología de cuentos que «Las mil y una noches» ni mejor definición del cuento que la que viene en el párrafo arriba transcrito.

Una historia, es decir, el relato de un acontecimiento. Si ese relato está construido de manera que pueda confundirse con un testimonio o si está montado de uno a otro extremo sobre bases de imaginación; si los elementos de la narración parecen tomados de la realidad externa y se pretende que alguien vivió la peripecia narrada o si, por el contrario, la materia utilizada para crear la historia es el desarrollo de un incidente que se cumple en el mundo del razonamiento,

de las ideas, de la pasión conceptual, igual puede servir a la empresa de arte del cuento.

Sea cual fuere la calidad del hilo con el cual se hiló la tela de la historia, ésta ha de ser maravillosa. Entendemos por ello que la narración será en sí misma la demostración de un enigma (así se trate de un antiguo enigma), la portentosa realización de un milagro (así sea un milagro de todos los días) la asombrosa afirmación del misterio que une los dos polos de una verdad venerable (así sea una verdad habitualmente aceptada y conocida).

Para aclarar la calidad de *jamás oída*, diremos que el cuento pide originalidad, presencia del cuentista en la maravillosa historia: nadie antes que él ha logrado realizar el milagro, afirmar el misterio, demostrar el enigma como él lo ha hecho.

La característica de *jamás oída* implica la diferencia entre el cuentista popular, el que repite, el que sirve de documento a los folkloristas y el artista de obra personal. Es importante no sólo lo que se cuenta sino cómo se cuenta. La historia maravillosa que descubre un antiguo enigma, realiza un milagro de todos conocido, afirma un misterio universalmente aceptado, puede ser cuento —arte— si, en virtud de la capacidad creadora del cuentista, aparece como jamás oída.

Insistimos en que, para el auténtico cumplimiento de la obra de arte llamada cuento, éste debe ser, a un tiempo mismo, historia *maravillosa* y *jamás oída*. No podemos negar que las actividades que manejan materias tan sutiles como el milagro, el misterio o los enigmas exigen cierta habilidad, ciertas fórmulas, cierta prestidigitación que confunden a veces el sentido crítico. Ante los prodigios —de cualquier clase que ellos sean— el aspecto técnico de la actividad prodigiosa puede engañar al crítico y es necesario no olvidar que el milagro auténtico supone siempre un resultado superior a los medios técnicos que lo producen.

Cuando José razonaba y explicaba sus propios sueños de espigas y de estrellas —así lo explica la Biblia— sus hermanos le atribuían intenciones perversas, absurda vanidad y viciosa inclinación. Es posible que José fuese vanidoso, perverso e inclinado al vicio, pero sabía explicar sueños, descifrar enigmas, realizar el milagro de la profecía. Era cuentista, creador de la maravillosa y jamás oída historia de los hijos de Jacob; historia maravillosa y jamás oída, sobre todo, porque narraba una verdad futura. Los hermanos de José eran malos

críticos: carecían del don de reconocer los milagros; no sabían diferenciarlos de las técnicas milagreras, de las habilidades juglarescas, de las astucias y engaños de los falsos magos.

En la forma dada a «Las mil y una noches» se demuestra cómo un buen crítico puede también equivocarse al realizar en toda su pureza el trabajo de examinador y manipulador de técnicas y milagros. El recopilador de historias maravillosas pretende hacer a la vez un cuento en el cual se cuentan los cuentos que Sherezada contaba a su marido para apartarlo de la tenebrosa idea de hacerla matar. El recopilador árabe pretende contar un cuento de los cuentos de su pueblo. Demuestra que conoce los trucos, habilidades y fórmulas indispensables para realizar el milagro del arte con el instrumento narrativo. Realiza obra de alta calidad literaria al enredar en la narración de Sherezada los mil y un acontecimientos que toman el camino de los labios de la habilidosa narradora, vencedora de la muerte y del odio con las armas del arte. Aladino, Simbad, la Princesa de China, Giafar, uno cualquiera de los que se llaman Emir de los Creyentes, pasan de cada uno de sus cuentos a la narración de Sherezada, enlazados con hilo de su misma materia a un relato que no es un cuento verdadero porque se interrumpe para empezar de nuevo (como una falsa novela) y se opone así a la misteriosa anti-novela popular llamada «el cuento del Gallo Pelón», admirable ejemplo de una fórmula destructiva que rompe el milagro al hacer imposible su iniciación interminable.

«Las mil y una noches» no es un cuento porque plantea un prodigio, enigma o misterio —la muerte de Sherezada— cuya esperada solución se aleja en la escalera de los días sucesivos por escalones de cuentos que, a su vez, resuelven enigmas, definen misterios y realizan milagros, perfectos en cada una de esas historias maravillosas. En el «Cuento del Gallo Pelón», por el contrario, la solución del enigma enunciado (el misterio de ese gallo desconocido que se presenta como pelón y el cual puede ser gallo sin cresta o gallo sin pluma o gallo sin cola, gallo pelón o pelado a pesar de que los gallos no tienen pelo) queda en suspenso cuando no se acepta ninguna frase o gesto como capaz de provocar el relato, cuando se utiliza una perversa fórmula que hace imposible la fase primera del prodigio.

Así, «Las mil y una noches» descubre su verdad de antología y el «Cuento del Gallo Pelón» se convierte en impertinencia.

La cualidad de maravillosa historia que aceptamos como característica del cuento supone que en este género literario el autor no sólo debe exponer enigmas, misterios y milagros, sino que debe resolverlos. Al plantear así el cuento como problema de arte encontramos su límite y la cualidad —evidentemente secundaria— de su corta extensión.

Que la materia de la narración se presente fuera o dentro de un personaje, que la peripecia sea descripta como vivida por un hombre o que éste sirva de mundo a una peripecia; relátese el caso de un ser humano que piensa, goza o sufre o dígase el pensamiento, el goce, el sufrir o la acción como materia de un suceso; por tales contradictorios caminos puede llegarse al resultado exigido: a la historia maravillosa, jamás oída, sorprendente en sus conclusiones o en los métodos empleados para llegar a esas conclusiones, demostradora de enigmas, descubridora de misterios, señaladora de milagros. Si se rompe la solución por la iniciación de otros milagros se llega a la novela o a la antología. El desplazamiento burlón de la posibilidad inicial del prodigio hace nacer la impertinencia o la anti-novela. Llevada a cabo la demostración del enigma, realizado el milagro, puesto en claro el misterio que une los dos aspectos de una verdad, el cuento se cierra, exacto y completo como una ecuación, como un teorema desarrollado en su totalidad. El cuentista finaliza su trabajo en el preciso momento en el que tenga derecho a decir, como los matemáticos, LQQD, lo que queda demostrado.

Explicado el cuento de esta manera —con ideas tomadas del libro santo de los cuentos orientales— dejamos dicho nuestro criterio de selección en esta antología de cuentos venezolanos; hemos escogido las obras de nuestros cuentistas de acuerdo con su cercanía a la concepción de «historia maravillosa jamás oída».

En la realización misma de la antología, pretendí, cuando iniciaba esta tarea de aclarar ideas sobre el cuento, imitar la forma de «Las mil y una noches», repetir el truco que hace aparecer una antología como cuento de cuentos, relatar las peripecias e incidencias que el cuento ha vivido a través de nuestra historia literaria.

Esa primera decisión suponía que este trabajo habría de comenzar por la indagación de lo que podríamos llamar «zona arqueológica del cuento venezolano», es decir, por el descubrimiento (bajo las sucesivas capas de poesía, de historia, de oratoria, de periodismo) de los primeros atisbos o intentos de cuentos. Pretendía llegar a observar

la lenta elaboración de la materia literaria que llamamos cuento entre las impurezas de los diversos géneros que nuestros escritores han realizado al hacer sus obras.

Bien sabido es que en la crónica de éste, en el discurso de aquél, en la leyenda del otro, en la relación de sucesos expresada con exaltados términos o en la descripción de paisajes, seres y cosas, el venezolano comenzó a escribir historias maravillosas. Como es natural, nuestra literatura estuvo preñada del cuento antes de darlo a luz. Quien cuente la jamás oída historia de la concepción y nacimiento del cuento venezolano hará esa tarea que, para mí, supuso dificultades que no he logrado vencer.

Pensaba catalogar trozos de relatos, de novela, de trabajos históricos hechos por los hombres que preparan el instrumento narrativo utilizado más tarde con precisa intención por los escritores a quienes puede considerarse, sin duda ninguna, cuentistas.

Si una leyenda de Arístides Rojas es, a más de repetición folklórica, nueva creación de elementos utilizados por nuestro pueblo (tal, por ejemplo, la relación hecha acerca del nombre de una esquina caraqueña en «El cují de Ño Casquero»); si Daniel Mendoza se acerca en la creación de su personaje llanero a una ficción de la realidad que podría ser colocada en la vecindad del cuento si no se diluyera en chistosas observaciones periodísticas; si el énfasis oratorio de Eduardo Blanco se doblega, a veces, ante la fuerza de los acontecimientos relatados y deja que la narración histórica viva en cuadros de los cuales parece desprenderse el heroico enigma sagrado por el cual nace la patria; si Elías Toro se aparte en un momento dado de la utilización de símbolos retóricos y en alguna de sus crónicas («El romántico», por ejemplo) quiere ir más allá de la graciosa caricatura de un tipo social; si Bolet Peraza, Rafael Bolívar, Tosta García llegan a dibujar con precisión ambientes, lugares y situaciones donde la habilidad imitativa y la capacidad de retrato se adelantan al cuento; si todas estas experiencias —y las que van de Juan Vicente González, dolorido e iracundo hasta la sonriente picardía de Jabino, Sales Pérez o Méndez y Mendoza— traen, frecuentemente, un atisbo de prodigio artístico; si los trabajos de Picón Febres forman movimiento común con las pequeñas obras maestras de Tulio Febres Cordero, con la violencia panfletaria de Pío Gil o con la densa prosa cientificista de Samuel Darío Maldonado y dicen —a ratos y como sin quererlo— la historia maravillosa del hombre venezolano; si en Gil

Fortoul el historiador, en Vallenilla Lanz el sociólogo, en Alvarado el filólogo, igual que en poetas como Pérez Bonalde, Lazo Martí, Mata o Udón Pérez pudiéramos encontrar oculta la semilla del cuento, bien podríamos también traerlos todos al terreno antológico y colocarlos en su exacto significado: el de anunciadores y maestros de su más afortunados seguidores.

La dificultad consiste (y yo no he logrado vencerla) en precisar los límites hacia el pasado, no sólo del cuento, sino de lo venezolano. Sucedería, de seguir este camino de búsquedas en el terreno de la «prehistoria del cuento» que habríamos de llegar hasta los relatos de los primeros pobladores y quién sabe si, de la mano de Juan de Castellanos o de cualquier otro, saltar definitivamente a la iniciación hispánica de todas nuestras historias maravillosas. Sucedería, además, que habríamos de llamar cuento a lo que no es tal.

Por estas consideraciones, abandonamos nuestro primitivo intento de investigación del cuento en la era del pre-cuento. Queremos hacer constar que estimamos la empresa como buena y digna de justo interés, aunque la hayamos desechado en la empresa antológica que nos ocupa, empresa que pide límites precisos.

Hemos colocado la zona aduanera del pasado en el hito ilustre que marca el nombre de Manuel Díaz Rodríguez. Con este escritor se incorpora a nuestra literatura el cuento, tal como lo entendemos hoy, tal como lo entendía el genial compilador de «Las mil y una noches». Díaz Rodríguez sabe qué es un cuento y maneja el instrumento narrativo con sabia magia. Otros de nuestros cuentistas —anteriores o posteriores a él— no fueron tan hábiles artistas ni conocieron tan bien las características del territorio literario en el cual se aventuraban.

Un escritor hay que teme contrabandear en las fronteras del cuento y duda si ha penetrado en el país de las historias maravillosas; para sus narraciones solicita pasaporte de «autoridades extranjeras» (de algún crítico de París famoso en su tiempo) y en esas «autoridades extranjeras» afinca su derecho a llamar cuentos los trozos de prosa narrativa que escribía.

Este ilustre personaje de las letras venezolanas es Julio Calcaño. No podemos negar que se acerca al cuento y que, si no llega a realizarlo plenamente, la razón está en sus propias dudas acerca de las exigencias del género. Sus leyendas pintorescas, llenas de nombres italianos y de filosofismos poco elaborados no pueden confundirse con la obra de un cuentista auténtico; podrían colocarlo, sin embargo, entre los mejores precursores de nuestros cuentistas, aunque no posee la calidad suficiente para que lo consideremos nuestro primer cuentista.

Con respecto al linde que marca el presente —la frontera del momento actual— no nos hemos fijado otro que el que implica el hecho de que los autores seleccionados hayan demostrado continuada insistencia en trabajar la especialidad literaria del cuento, aún dentro de la más evidente juventud. Sabemos que con ello hemos descartado la obra de algunos que poseen claro talento e indiscutible vocación, aunque no hayan publicado muchos cuentos. Por seguir tal criterio han quedado fuera de este trabajo antológico los nombres de Arturo Briceño, de Roger Hernández, de Francisco Andrade Alvarez, de José Salazar Meneses, de Carlos Dorante, de Mireya Guevara, de la misteriosa Dinorah Ramos, de Lourdes Morales.

Es posible que se me diga que una antología no tiene por qué parecerse a una guía profesional, como es posible que se me acuse de injusticia evidente. En toda obra que implica juicio personal hay un fondo humano que da derecho a la acusación de mezquindad.

Uno de los más antiguos cuentistas —volvamos a él— José, el explicador de sueños, había comenzado su oficio en edad temprana; sus hermanos sólo le aceptaban una especie de capacidad para la superchería, la vanidad y la mentira. Muchos años más tarde —y por razones ajenas a su juego de enigmas y misterios— hubieron de reconocerle su condición milagrosa de artista.

La desconfiada duda de los hermanos de José suele estar presente en la obra de los críticos. Yo no pretendo apartar mi labor crítica de la ley universal de la pasión humana. La razón de este prólogo consiste en aceptar mi entera responsabilidad en la elaboración de esta antología; con entera libertad dejó en mis manos esta tarea, en nombre del Ministerio de Educación, el gran poeta y buen amigo Manuel Felipe Rugeles, Director de Cultura y Bellas Artes. Agradezco esa confianza que me permitió realizar una tarea a la cual he dedicado tiempo y estudio con verdadero placer. (Bruselas: agosto de 1954.)

SEGUNDO PROLOGO

Pretender una definición del cuento en esta época —cuando los más tradicionales términos de la preceptiva se hacen un tanto

inexpresivos— no pasa de ser sana intención pedagógica cuyos resultados han de ser contrariados una y mil veces por los ejemplos que ofrece la literatura moderna. Bien se podría afirmar que el cuento es una relación corta, cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución. Así podríamos hacer entrar en una frase simple y directa todas y cada una de las muchas variedades que el cuento tal como lo conocemos hoy puede ofrecer. La circunstancia ofrecida puede ser una peripecia absolutamente exterior, una intriga de orden psicológico, una confrontación de problemas intelectuales, una mínima incidencia en la cual el genio del narrador interviene exclusivamente para dejar el instante de la acción, la presentación de imágenes poéticas que encuentran en su orden principio y fin.

Ciertamente hay miles de formas dentro de los relatos cortos que llamamos cuentos entre los hombres de habla española.

Cómo y cuándo se inició esta forma de narración es problema que no admite dudas. Entre los clásicos españoles (bastaría con citar a Cervantes), no son pocos los que urden esas apretadas formas de arte. En el *Quijote* abundan los cuentos y hasta las novelas cortas, ya como intervención de determinado personaje, ya como narraciones individualizadas, completamente extrañas a la trama de la gran novela donde van incluidos. Muchos cuentos podrían citarse, desde los antiquísimos de Alfonso el Sabio —tan cercanos al modelo árabe— hasta los de cualquiera de los grandes del Siglo de Oro. *Las mil y una noches* seguirá dando ejemplos permanentes.

Sería cosa de preguntarse por qué, al parecer, se reduce en América el campo de la narración corta. Tan amigos de recitar leyendas y «casos» en la conversación y tan parcos en la fábrica literaria de estas posibilidades...

En lo que a Venezuela se refiere, bien natural es suponer que la aparición de la imprenta —en pleno siglo XIX— no tenía por qué servir a fines literarios. Los periódicos del tiempo cercano a la Independencia estaban pensados para la política y —más aún— para la guerra. Lo que en las gacetas de la época podía decirse estaba relacionada, en el mejor de los casos, con problemas teóricos de arte y literatura; un rincón para la poesía —a veces— y basta. Si acaso, otra concesión para considerandos retóricos y disquisiciones de preceptiva.

Sin embargo, bien claro está que se conservaba, al menos por tradición oral, el gusto del cuento. Todavía ahora hay entre los narradores campesinos, en regiones apartadas de los centros económicos, hombres admirables en el arte de narrar peripecias muchas veces inventadas, apoyadas otras veces en antiguos modelos. No es, por supuesto, característica venezolana. Nuestros pueblos de raíz ibérica mantienen el personaje del narrador.

Lo cierto es que, a lo largo del siglo XIX, se presentan escasos ejemplos de narradores y eso en tiempo muy cercano a las últimas décadas. Se trata de los cronistas llamados «costumbristas», escritores y periodistas que hacen notas sobre la realidad inmediata, comentarios sobre la política y las costumbres. En estos «costumbristas» puede encontrarse más de uno de los precursores del relato corto. Son escritores que inventan personajes populares, escritores que imitan los giros del habla popular y caricaturizan con mucha ternura lo que ellos consideran aspectos esenciales del «alma nacional».

Frente a estos cronistas de la vida venezolana aparecen algunos escritores deliberadamente cultos, fabricantes de relatos que rezuman eso que ha dado en llamarse literatura de literatura; se diría que estos escritores se olvidan deliberadamente de sí mismos; quieren realizar obras «a la manera de»; consideran que hay ejemplos obligatorios cuya validez no se discute. También en éstos se asoma algo que va a ser el cuento, aunque no lo sea en verdad todavía.

Así, tenemos como preparación de los cuentistas ciertos relatos picarescos (como los de Daniel Mendoza), algunos trozos de sana prosa patriótica (como los admirables de Eduardo Blanco en *Venezuela heroica*, que es como el catecismo de los venezolanos) y algunos otros de mucha paciente imitación de ideas y formas europeas (como los que hiciera Julio Calcaño).

Los verdaderos cuentistas comienzan entre nosotros con los modernistas. Y el primero de ellos es Manuel Díaz Rodríguez, quien —dicho sea de paso— comenzó sus labores de escritor con esas bellísimas prosas contenidas en sus libros *Sensaciones de viaje* y *De mis romerías*. Díaz Rodríguez se ejercita en la novela; compone sonetos muy brillantes; incide en la oratoria, de acuerdo con los tiempos. También hace cuentos, de acuerdo con lo que podemos considerar tal en estos tiempos. Sabe hacerlos. Tiene ideas precisas y las siente suyas en la tarea creadora.

Junto con Díaz Rodríguez se inician unos cuantos escritores bien asentados en el positivismo, hombres que se consideran espíritus li-

bres y conocedores de las «nuevas ciencias»; hombres de ideas sociológicas, enterados de psicología también.

Ellos son el admirable Pedro Emilio Coll —fino, irónico, de grata habla criolla, elegante en su voluntaria simplicidad, en su ausencia de adorno—, Rufino Blanco Fombona —poeta, novelista, historiador, ensayista, de terribles palabras en la polémica política—, Luis Urbaneja Achelpohl —encandilado de criollismo, con enorme fe en las posibilidades de la expresión criolla, enamorado de la zona criolla que en sí mismo descubría.

Estos cuatro son los hombres, nacidos entre 1870 y 1875, quienes entre los últimos días del siglo XIX y la iniciación del siglo XX establecen las bases del cuento venezolano de acuerdo con las normas que pueden definir al género dentro de su admirable multiplicidad y en su acepción moderna.

Entre 1884 y 1890 aparecen otros cuatro nombres de excepción: los de Rómulo Gallegos, Julio Rosales, José Rafael Pocaterra y Leoncio Martínez. Gallegos es, sin duda, el más importante entre los escritores contemporáneos de Venezuela. Frecuente es el caso de que Gallegos realice en cuentos ciertos temas que después utiliza en la novela; pero igualmente escribe cuentos que solo son eso; entre ellos «El crepúsculo del diablo», hecho mucho antes de que su nombre adquiriera fama con la publicación de *Doña Bárbara*. Julio Rosales es mesurado escritor, de expresión serena, como si escribiera —así puede decirse— en voz baja. José Rafael Pocaterra fue, desde sus primeros pasos literarios, una afirmación personal de lo que produjo luego un movimiento literario no siempre de primera calidad; Pocaterra trabajó en lo que llamó luego *Cuentos grotescos*; si Pocaterra pudo darles condición de obra de arte, no es el caso igual para algunos de sus imitadores; Leoncio Martínez —director del popularísimo semanario *Fantoches*— sostuvo las formas del criollismo en obras que se emparentan igual con Urbaneja Achelpohl que con Pocaterra.

El nombre de Pocaterra es indispensable destacarlo. Seguramente asentado en lecturas francesas (no es raro emparentarlo con Guy de Maupassant), este escritor, famoso entre todos los venezolanos por su célebre libro contra la dictadura de Juan Vicente Gómez: *Memorias de un venezolano de la decadencia*, irrumpió en la novela bajo el signo de la lucha política e hizo frecuentes incursiones de sarcasmo y caricatura. En el cuento logra muy singular maestría.

Algo que puede parecerse a la intimidad, a la cercanía tierna de ciertas formas espirituales admirablemente sentidas y descritas. Enriquece en forma extraordinaria la narrativa venezolana. Es cuentista cabal, dentro de su época y dentro de su esencial vocación.

Entre los que nacen en torno a la fecha de 1900 están Julio Garmendia, Pablo Domínguez, Mariano Picón Salas y Pedro Sotillo. Garmendia es, tal vez, el más artista; Sotillo, el que con sólo dos relatos apasionantes se ha hecho indispensable dentro de la historia del cuento venezolano; Picón Salas, mejor conocido como ensayista y biógrafo, logró relatos novelescos y como de crónica irónica y sentimental; sus cuentos fueron especialmente hechos en el momento de su juventud; sólo el título «Los batracios» corresponde a sus años de madurez. Pablo Domínguez es un autor directo, con tendencia a lo ejemplarizante, dedicado a los aspectos característicos de la iniciación artesanal e industrial de Caracas.

No hay entre los ya nombrados y los próximos en aparecer diferencia esencial. Sin embargo, los nacidos un poco después —en los primeros años del siglo— son los que encontrarán las influencias europeas de la postguerra. Los que conocerán de surrealismos y expresionismos. Los que hablarán del realismo mágico. Los que tendrán definida solidaridad con los artistas plásticos. Los que se preocuparán de problemas de espacio y tiempo, de construcción y dimensiones.

Ya encontrarán un material venezolano perfectamente cuajado. Ya encontrarán algo a lo que puedan llamar cercana tradición, aunque podría ser considerada con mayor justeza como simple ejemplo. Buen ejemplo, sin duda.

TRADICIÓN UNIVERSAL DEL CUENTO

Julio Torri

Probablemente la figura fundamental en el surgimiento de la importante tradición mexicana del cuento breve (Arreola, Monterroso, Avilés Favila, etc.), haya sido Julio Torri (1889-1970), un hombre de erudición similar a la de su compañero y estricto contemporáneo Alfonso Reyes, pero que optó por el camino de la parquedad expresiva y la condensación. El texto que seleccionamos es el «Estudio preliminar» de la antología Grandes cuentistas, *preparada por Torri al final de su vida y publicada en México en 1977. Tal como lo expresa el texto introductorio, que es un recorrido a grandes zancadas por los momentos culminantes de la evolución del género, el cuento es para él «tan antiguo como la humanidad», y conforma, dentro de su diversidad, una tradición única que pervive desde las antiguas narraciones orales de la India, cinco siglos antes de Cristo, hasta los cuentos literarios actuales.*

ES DIFÍCIL diferenciar, en muchos casos, el cuento y la novela corta. No se trata de obras de inferior o superior calidad literaria. La novela corta es, por lo común, relato de sucesos posibles o verosímiles en que se destaca la psicología de uno o más personajes, un conflicto de ideas o de caracteres, un medio ambiente pintoresco y atractivo. En el cuento no sobresale generalmente ninguno de estos elementos, y su propósito es más amplio.

Se distinguen también en cuanto al público a que van dirigidos, pues el cuento corresponde antes que todo a lectores u oyentes más ingenuos y pueriles, que sólo buscan en él un entretenimiento pasajero o la fácil ejemplificación de ideas morales sencillas. El cuento corresponde más bien a una etapa en el desenvolvimiento cultural de una nación. La novela corta en cambio va destinada a una clase social especializada en achaque de letras y que sabrá deleitarse con los incidentes dramáticos del relato, con la pintura del color local, con la intención irónica del autor o bien con el tema terrorífico. En ciertas épocas primitivas de la literatura de un país no ha habido sino cuentos, en tanto que la novela corta aparece en los períodos más adelantados, durante los cuales subsiste y se desarrolla el cuento.

El cuento es tan antiguo como la humanidad. Acaso las primeras hipótesis para explicar la realidad exterior revistieron la forma de cuentos. El hombre vivía en medio de una naturaleza en que todo era animado, individual y divino (antropomorfismo). Así aparecieron los mitos, historias de dioses y de héroes, que aprovechan sin agotar las religiones y las primitivas epopeyas.

Cuentos religiosos, cuentos mágicos, de iniciación (como el de Barba Azul), cuentos genealógicos, cuentos para exponer principios éticos, de todo hay abundantemente en la literatura primitiva de los pueblos.

La epopeya nacional o medieval —como la griega— utilizó mitos en gran copia, al punto que la *Ilíada* y la *Odisea* tuvieron el doble carácter de libros nacionales y religiosos.

Parece que ha sido privilegio de pueblos dotados de gran poder de imaginación —como el pueblo helénico— mirar los hechos históricos, en la lejanía del pasado, bajo la forma de mitos. La guerra de Troya es un vago recuerdo de una lucha histórica reconstruida en otra época —la heroica o jonio-doria— por jonios de Asia Menor.

Los cuentos heroicos y míticos son de lo más primitivo; en seguida vienen los de carácter moral, como fábulas, apólogos, parábolas y consejas.

Y empleando cuentos se hacen hasta tiempos relativamente modernos las descripciones de costas para instrucción de navegantes: cíclopes son volcanes que arrojan grandes piedras al mar; monstruos marinos, estrechos o canales peligrosos para los antiguos nautas. El descubrimiento por los hindúes de las islas del Océano Indico constituye el fondo de los cuentos de Simbad el Marino. Y las navegaciones por el Mar Artico suscitan una floración de místicas leyendas célticas como los viajes de San Brandán en busca del paraíso terrestre, la visión de Tungdal y el Purgatorio de San Patricio.

Atención principalísima de los sabios folcloristas modernos han merecido los cuentos que explican el universo, sus incesantes transformaciones o metamorfosis, sus cambios periódicos como el juego de las estaciones (cuentos de Cenicienta, Caperucita y otros).

De Egipto proceden los más antiguos cuentos que se conservan y que Maspero cree de los siglos XIV a XII antes de Cristo, y aun de tiempos acaso anteriores. Hay cierta variedad en ellos, predominando los de magia, de viajes y de aventuras semiheroicas. Tienen a menudo temas comunes con los populares recogidos en nuestros días

por los folcloristas. Reflejan la vida inmóvil de este pueblo singularísimo, al que su situación geográfica, su estructura social tan jerarquizada y la preocupación exclusiva del más allá contribuyeron a moldear en su extraña idiosincrasia.

En la India, el cuento moral, el apólogo y las parábolas (*jatakas*) se utilizaron en la predicación del budismo, cosa de cinco siglos antes de la Era Cristiana. Se conservan en sánscrito —o sea, el viejo dialecto literario— colecciones tardías como el *Panschatantra* (o Cinco Libros) y el *Hitopadesa o instrucción salutífera.* Otras se han perdido en la lengua en que fueron compuestas, pero han llegado hasta nosotros en traducciones a múltiples lenguas. Así las fábulas de Bilpai, que llegan al español con el hombre de *Calila e Dimna*; y el *Sendebar*, que en la versión del siglo XIII mandada hacer por el Infante don Fadrique —hermano de Alfonso el Sabio— lleva el título de *Libro de los engaños et los asayamientos*[1] *de las mugieres.*

Estos cuentos no siempre son recomendables por su edificación y decencia, y la moral que preconizan tampoco es a veces de lo más elevada. Las virtudes que más frecuentemente se ensalzan son la cautela, la desconfianza y la disimulación.

Los más bellos mitos resplandecen en los poemas inmortales de Homero. Y los más tiernos y delicados los cuenta el terrible Aquileo, el feroz Iácida.

En Hesíodo —*Los trabajos y los días*— se halla la más antigua fábula compuesta en una lengua indoeuropea, anterior en varios siglos a los cuentos más viejos de la India: el apólogo del gavilán y el ruiseñor de jaspeado cuello, que por cierto lleva una moraleja bien acerba.

Píndaro aprovechó en sus epinicios innumerables consejas locales, historias de antiguas familias y cuentos genealógicos; y aun Platón empleó mitos para exornar la exposición de sus doctrinas, y no son, por de contado, el menor de los hechizos de sus diálogos.

El primero que compiló cuentos al modo moderno es fama que fue Partenio de Nicea, al que se tiene por maestro de Virgilio. Su colección se llama *Aventuras de amor*, y consta de treinta y seis narraciones. De la misma época de Augusto fue otro compilador, Conón, de quien llega hasta *Don Quijote* el cuento de los dos viejos y la deuda saldada, uno de los episodios del gobierno de Sancho.

El helenismo decadente nos legó tres bellas narraciones: *La matrona de Efeso*, que se encuentra en el *Satiricón* de Petronio; *Los amores de Psiquis*, en Apuleyo; y el *Asno* de Lucio de Patras, refundido

por Luciano, y por Apuleyo en su *Asno de oro*. La primera y la última son muestras de las fábulas sibaríticas y milesias, que no han alcanzado nuestra época en su primitiva forma, sino en imitaciones tardías como las que ahora mencionamos.

La Edad Media fue singularmente propicia a los cuentos. «Los viajes de los peregrinos —dice Émile Gebhart[2]—, de los mercaderes y de los cruzados difundieron esta literatura de relatos por todas las regiones del mundo. Hubo entonces una emigración continua de reyes, de señores, de grandes criminales, de monjes, corsarios y piadosos vagabundos, yendo y viniendo por los mares, valles y desfiladeros de las montañas. Desde lo más remoto de España, Irlanda y Dinamarca, hombres ansiosos por su salvación caminaban sin tregua hacia Roma y Jerusalén. Mucho tiempo antes las órdenes mendicantes y los intereses monásticos pusieron en relación perpetua unas casas benedictinas con otras. A partir de San Francisco y Santo Domingo hubo un hormiguear de la Iglesia militante por todos los caminos practicables de Europa y Oriente. Las empresas feudales mantenían entre el Occidente latino, Constantinopla y Asia una corriente permanente de ideas. Las flotas mercantes de Venecia, Pisa, Génova y Amalfi enlazaban a Italia con los puertos de España, Levante y el Mar Negro y con las Islas del Archipiélago. Caravanas de Florencia, Venecia y Brujas traían de Persia, India y China, en sus fardos, con el marfil, el polvo de oro y la seda, la visión de civilizaciones deslumbradoras y de religiones más extrañas aún para la cristiandad que el islamismo.

«Para disipar el tedio de estos largos viajes, de las veladas de invierno en los refectorios de los conventos, de las noches de estío pasadas en la cubierta de los navíos, en pleno mar inmóvil, era menester que un buen narrador relatase a sus compañeros las cosas curiosas que se habían recogido a lo largo del camino. Los clérigos recordaban las historietas que corrían de claustro en claustro, la odisea monacal de San Brandán, el descubrimiento del Paraíso Terrestre por los cenobitas irlandeses, la puerta del Purgatorio entreabierta por San Patricio, el Infierno entrevisto por muertos que resucitaban a los treinta días y que daban a sus hermanos noticias ciertas del otro mundo. Los caballeros contaban la crónica de la cruzada, la cortesía y cordura de los príncipes musulmanes; los recuerdos de amor de Palestina, del Bósforo o de Provenza. Los mercaderes ponderaban los milagros operados por las piedras preciosas amontonadas en sus cofres, describían las costumbres de las bestias del desierto, los lobos cuya sola mirada mata a los hombres desde lejos, los reptiles monstruosos... Y los peregrinos de humor travieso citaban las buenas respuestas y las estratagemas por las cuales algunos de sus compadres habían salido de una situación apurada, haciendo reír a costa de un marido infortunado, de una mujer colérica y pérfida, de un cura avaro, de un monje glotón, de un barón brutal».

Los predicadores hacían gran consumo, para sus sermones, de cuentos morales o *exempla*, cuyas colecciones se multiplicaban. Las *Vitae Patrum*, el *Valerio Máximo*, la *Gesta Romanorum* y la *Disciplina Clericalis* del judío converso de Huesca Pedro Alfonso (siglo XII), andaban siempre en manos de los clérigos. Y apólogos de Esopo a través del fabulista Fedro, y otros de procedencia oriental, atestaban los centones llamados *Isopetes*.

En lenguas vulgares, el infante don Juan Manuel y Juan Boccaccio se llevan la palma por sus célebres colecciones. La del infante [sobrino del rey don Alfonso el Sabio y primo de don Sancho IV (presunto autor de otro libro, *Castigos e documentos*)] fue terminada en 1335 y es notable por la variedad de sus asuntos, por la preferencia que concede a las acciones heroicas, por ciertos progresos que alcanza en la lengua y en el estilo, y aun por la fina malicia que revelan algunos de sus *enxiemplos*.

Del mismo siglo del infante don Juan Manuel es el Arcipreste de Hita, el excelso lírico medieval que en los múltiples géneros que comprende su *Libro de Buen Amor*, hereda y resume la gran tradición latina de los tiempos medios.

Boccaccio es el cuentista moderno por excelencia, como es Cervantes el novelista. Con su prosa el italiano adquiere dignidad y relieve de lengua clásica. Encarna el espíritu de su siglo: sensual, irónico, pagano, risueño y despreciador de los altos ideales que el Alighieri y el siglo XIII veneraron. En su portentoso libro toda la Italia contemporánea está representada, y en sus cuentos bizantinos aun el Levante Próximo y las islas de Grecia. Al lector estudioso recomendamos los finos análisis de Michele Scherillo en la introducción a su edición del *Decameron* (Ulrico Hoepli, editor).

Un siglo antes de Boccaccio, Italia se había deleitado con los breves cuentos de una recopilación famosa: el *Novellino* o *Le Cento Novelle Antiche*. En la misma centuria en que vivió el certaldés floreció otro

gran narrador de cuentos, Francesco Sacchetti, notable por el brío y las calidades vitales de su prosa.

Los *novellieri* se suceden en la Italia renacentista: Poggio Bracciolini, humanista que fue secretario de varios pontífices, y cuyas *Facetial* —en latín— son un reflejo de la corte romana en los albores del siglo XV; Masuccio Salernitano, autor de un *Novellino*, lleno de picardía y espíritu satírico; el grave historiador Maquiavelo; el dechado del hombre de corte, Baltasar Castiglione, a quien retrató magistralmente Rafael de Urbino y tradujo Boscán; Angel Firenzuola, autor de los deliciosos *Discursos de los animales* y de los *Razonamientos*; el Lasca (Antón Francisco Grazzini); el dominico Mateo Bandello, cuyas *Novelle*, compendio brillante de su época, suministraron a Shakespeare la materia de tres de sus mejores obras: *Romeo and Juliet*, *Much Ado about Nothing* y *Twelth Night*. «Una colección popular de versiones françesas de las novelas italianas de Bandello —Histoires Tragiques, por Belleforest— fue manejada por Shakespeare a menudo», dice Sir Sidney Lee en su autorizada *Vida de Shakespeare*.

No sólo los ingleses, sino también la comedia de Lope de Vega y sus discípulos explotó abundantemente el inagotable fondo de los cuentos italianos.

De las colecciones francesas de cuentos en los siglos XV y XVI —las *Cent Novelles nouvelles*, el *Heptameron* de la reina Margarita de Navarra, etc.— merecen especial mención las *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, de Bonaventura de Périers (o de Jacques Peletier), que revelan a un escritor de grandes cualidades literarias.

Las mil y una noches son un libro famoso desde los tiempos de Galland, quien a principios del siglo XVIII hizo conocer en Europa una traducción abreviada y exenta de liviandades. Su cuento primordial y partes principales son de origen indio, como demostró desde 1833 Guillermo de Schlegel (en una carta a Silvestre de Sacy). Al libro primitivo ya se refiere un polígrafo del siglo X, llamado Almasudi, y en su forma antigua *Las mil y una noches* se llaman *Hezar Efsaneh* (acaso estaban escritas en persa). En su redacción actual datan de los últimos años del siglo XV y de los comienzos del XVI. El holgado trazo del libro ha permitido la incorporación de diversas colecciones y cuentos, tales como el *Sendebar* («Historia de los diez visires»), los *Viajes de Simbad el Marino*, etc. (Véase Marcelino Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela*, I, págs. LVI y siguientes.)

El fabulista Jean de La Fontaine puso en verso muchos cuentos de diversa procedencia —sobre todo de Boccaccio—, infundiéndoles una gracia y un regocijado espíritu inimitables.

El siglo XVIII, que marca en diversas artes y aspectos de la vida el apogeo de nuestra cultura occidental, se ilustra con cuentistas esclarecidos, como Voltaire, Diderot, el abate Voisenon, etc.

Los cuentos de Charles Perrault —de fuentes folclóricas— son celebérrimos, y parecen no ser otra cosa que modernas versiones de vetustísimos mitos indoeuropeos. La Cenicienta —según se cree— no es sino la representación de la estación nueva o del nuevo año, que se desposa con el sol tras una prueba irrecusable de ser la predestinada. *Pulgarcito, Barba Azul* y *Riquet à la Houppe* son restos de ritos de iniciación a cargos y estados de la vida humana en la época primitiva. Y *La Bella Durmiente del Bosque* personifica tal vez el sueño invernal de la naturaleza.

De la producción romántica europea es menester otorgar sitio principalísimo a los *Relatos* de Alejandro Pushkin. El cuento puro, con su mundo completamente aislado del nuestro, y por lo tanto el que cautiva sin reservas nuestra atención, es el que cultiva Pushkin.

Al lado del Byron ruso (como se le ha llamado a Pushkin) suele ponerse a Nicolás Gogol, en cuyas primeras obras se nota cierta influencia del sentimentalismo de Dickens. En los *Relatos petersburgueses*, en las comedias *El inspector* e *Himeneo* y en la novela de inspiración cervantina *Almas muertas* se revela como uno de los mejores humoristas europeos de todos los tiempos.

En el tomo de Grandes Escritores Rusos de la primera serie de esta colección, hallará el curioso narraciones de Turguéniev —el más europeo de los grandes escritores de su país— y de Chéjov, el maestro insuperable del género, cuya paleta de un gris sombrío, a ratos tornasola la ternura. De este escritor se incluye en esta selección uno de sus más característicos relatos. Son innumerables los discípulos de Chéjov, así como los de Máximo Gorki, el amigo de los vagabundos y el pintor, con vivas tintas, de su vida valiente y algo extraña.

Mencionemos de paso a Dostoievsky y a Tolstoi, algunas de cuyas obras principales aparecen en otro volumen de esta misma colección. *El músico Alberto*, del último, parece que expresa las ideas del escritor acerca del genio, al que no hay que medir con el mismo rasero que al común de los hombres. *La muerte de Iván Ilich* es una

crónica —pavorosa en su naturalidad— del fin de un funcionario. En el *Padre Sergio* nos presenta Tolstoi un curioso caso de misticismo eslavo.

Los cuentistas españoles del siglo XIX acabaron —en materia de narraciones cortas— verdaderas joyas llenas de primor. Así don Pedro Antonio de Alarcón —que descuella en forjar cuentos de una urdimbre singularmente tramada— dejó obras maestras: *El sombrero de tres picos, La buenaventura, El libro talonario*, etc. Las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer gozan de popularidad bien merecida por la firmeza de mano con que están trazadas, así como por la vívida representación de sus principales momentos. Don Juan Valera en su castizo *El caballero del azor*, relata las fabulosas mocedades de Bernardo del Carpio, único héroe de la epopeya castellana que no tuvo existencia histórica. La obra suprema del género —a nuestro juicio— la constituye *¡Adiós, «Cordera»!*, de Leopoldo Alas («Clarín»). Es una narración llena de finura espiritual, de observación minuciosa, de aciertos de expresión; independientemente de su valor literario posee una alta significación humana.

La renovadora generación del 98 tuvo narradores de calidad singular: Unamuno, que infunde en sus novelas un pensamiento filosófico, o que sugiere en *Don Sandalio, jugador de ajedrez* un tipo original de cuento, en que el autor huye de todo el que quiere informarle de su héroe; Valle Inclán, inimitable estilista, que acierta con tipos de recia contextura medieval como don Juan Manuel Montenegro y que relata episodios galantes de la corte del pretendiente; Pío Baroja, novelador de hombres de acción y que transmuta y torna interesantes lo vulgar y lo cotidiano. Aquí cabe mencionar también a Gabriel Miró, cuya boga como novelista y cuentista no ha pasado ni pasará tal vez en mucho tiempo. Es ante todo un colorista, un autor que se deleita con la suntuosidad y brillantez de la vida rica y que posee extraordinario poder expresivo. Pérez de Ayala se sitúa en los linderos de lo narrativo y de lo lírico.

De Alemania hemos escogido un bello cuento de Hoffmann, impregnado de afición apasionada por la Italia romántica, por su música y por sus vinos, y por el hechizo misterioso de sus mujeres. Hemos seleccionado, asimismo, otro de Pablo Heyse.

Por no hacer interminable esta antología, prescindimos de Chamisso, autor de *Peter Schlemihl*, el hombre sin sombra; de los hermanos Grimm (Jacobo y Guillermo) que en sus *Cuentos de niños y del hogar* aprovecharon el tesoro inexhausto de la tradición popular; de Hauff, muerto tempranamente, autor de la deliciosa *Die Karawane*; de Auerbach y sus bellos relatos aldeanos de la Selva Negra; y de otros muchos cuentistas germánicos célebres.

Incluimos en esta colección *Los tres honrados peineros*, del novelista suizo Gottfried Keller, cuento en que se pintan aspectos o genialidades nórdicos. A Jan Neruda (1834-1891) puede considerársele como antecedente de su compatriota Franz Kafka, una de las mayores celebridades europeas del período intermedio entre las dos guerras mundiales. Jorge Luis Borges define bien los fundamentos del arte de Kafka en estas palabras: «Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas». El mismo literato argentino dice del cuento de Kafka que figura en este libro: «En *La construcción de la muralla china*, 1919, el infinito es múltiple; para detener el curso de los ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito». El sentido de infinitud y otras inquietudes espirituales de hoy bullen en las obras de este gran imaginativo, que ha buceado hasta lo más oscuro de nuestros instintos zoológicos fundamentales. Es sin disputa uno de los maestros de la literatura contemporánea.

Balzac, el genio supremo de la novela en su época, no debía faltar en esta antología. También hemos seleccionado una apasionante historieta de Prosper Mérimée, el mejor prosista francés del Segundo Imperio, impecable narrador que sólo encuentra en Pushkin con quien equipararse.

Maupassant, amargo pintor de la terrible dureza de la vida, sobre todo de la rural, es un gran artífice de la narración corta.

Alphonse Daudet se complace en narrar casos conmovedores que excitan en el lector sentimientos de piedad y simpatía humana.

A France se le tiene con razón por el más erudito de los novelistas y cuentistas, y sus relatos, dotados de una suprema gracia, valen sobre todo por su saber humanístico, por los profundos pensamientos de que están matizados, y por las bellas muestras de una ironía incomparable.

Dickens es acaso el victoriano que promueve más simpatía, con sus admirables descripciones de tipos y ambientes de las clases pobres. Pérez Galdós y Daudet, y también Balzac, en parte, le son afines espiritualmente. Chesterton ha dicho del arte de Dickens: «Por otra parte, el objeto de Dickens no era revelar la acción del tiempo y de las circunstancias sobre un personaje; tampoco se propuso mostrar la acción de un personaje sobre el tiempo o sobre las circunstancias. Hay que hacer notar de paso, que cuando trató de señalar la evolución de un carácter, fracasó, como en el arrepentimiento de Dombey, o la decrepitud aparente de Boffin. Su afición lo llevaba a pintar seres que flotan en una especie de alegre despreocupación, en un mundo liberado del tiempo, completamente libre de las circunstancias, aunque la frase parezca peregrina cuando se recuerdan las cabriolas fantásticas de Pickwick. Pero todos los incidentes de Pickwick, por extraños que sean a menudo, tienden a la extrañeza más grande aún de las almas, o algunas veces a hacer que el lector toque con el dedo —si es lícito expresarse así— esta extrañeza misma». (G. K. Chesterton: *Charles Dickens.*)

Stevenson es otro gran victoriano que ocupa preeminente lugar entre los prosistas ingleses. Algunos críticos —como el implacable Saintsbury— lo quisieran menos impecable estilista. Sus cuentos son deliciosos y su lectura uno de los mejores regalos que puede uno concederse.

Los cuentos de Wilde tienen mucho del poema en prosa. Sólo que se trata de un Aloysius Bertrand por el que hubiera pasado el tibio hálito de Dickens.

Kipling es una de las voces características en nuestros afanados tiempos.

Conrad es el pintor de marinas por excelencia, y en sus obras se escuchan

The surge and thunder of the Odyssey.

Lord Dunsany —cuentista, dramaturgo, poeta— cultiva en una atmósfera de irrealidad flores extrañas de gran lozanía que dejan en el alma como el recuerdo de un sueño lleno a la vez de misterio y encanto.

Katherine Mansfield, neozelandesa, dotada de innegables cualidades poéticas, ha dado al cuento su fina sensibilidad femenina.

Los Estados Unidos están representados por una historieta del gran Hawthorne, y por otra del célebre Mark Twain.

Mark Twain es genial por la idea del cuento, rara vez por la pintura de los personajes o del medio ambiente. Compárese el Frasquito de *Misericordia* de Pérez Galdós con el protagonista del cuento que publicamos, y se notará la honda densidad humana del héroe galdosiano y lo esquemático hasta cierto punto del personaje del cuento de Mark Twain.

Dos ilustres novelistas —Castelo Branco y Eça de Queiroz— representan la literatura portuguesa.

Nuestra América Latina ha tenido cuentistas de reconocido mérito, como Machado de Assís, Lugones, Ricardo Palma, Riva Palacio, etc. Obsérvese un fino análisis psicológico en Machado, en cuyas obras abundan tipos femeninos de singular realidad. Horacio Quiroga nos pinta la selva indómita con sus tremendas peripecias.

NOTAS

[1] Artificio, enredo, malicia.
[2] Conteurs Florentins du Moyen Age, pág. 2 y siguientes.

EL CUENTO Y YO

Jorge Luis Borges

Sabemos que no fue Borges amigo de teorizar sino sólo indirectamente, a través de sus propios cuentos y de algunos prólogos que también eran ficciones en cierta forma. No podía faltar, sin embargo, en esta recopilación, un aporte de quien –junto con Quiroga y Cortázar– ocupa puesto de privilegio en la cuentística de este siglo. La charla informal grabada y transcrita en diarios y revistas de Perú, México y Argentina, nos permite incluirlo. El recuerdo de algunos de sus cuentos: («El Zahir», «El libro de arena» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius») y la reconstrucción (a la manera de Poe) de los pasos seguidos en el proceso de su escritura, permiten a Borges formular una concepción metafórica de lo que considera el cuento perfecto: aquel objeto (literario) que a pesar de ser aparentemente común y corriente como una moneda («El Zahir»), alcanza por el misterio de la inspiración y la virtud del trabajo literario un carácter único, dejando por ello en quien lo recibe una huella inolvidable.

ACABAN DE informarme que voy a hablar sobre mis cuentos. Ustedes quizás los conozcan mejor que yo, ya que yo los he escrito una vez y he tratado de olvidarlos, para no desanimarme he pasado a otros; en cambio, tal vez alguno de ustedes haya leído algún cuento mío, digamos, un par de veces, cosa que no me ha ocurrido a mí. Pero creo que podemos hablar sobre mis cuentos, si les parece que merecen atención. Voy a tratar de recordar alguno y luego me gustaría conversar con ustedes que, posiblemente, o sin posiblemente, sin adverbio pueden enseñarme muchas cosas, ya que no creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual. Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra. Esto puede parecer asombroso; sin embargo, no lo es: en todo caso se trata, curiosamente, de la doctrina clásica. Lo vemos en la primera línea —yo no sé griego— de *La Ilíada* de Homero, que leemos en la versión tan censurada de Hermosilla: «Canta, Musa, la cólera de Aquiles». Es decir, Homero, o los griegos que llamamos Homero sabían que el poeta no es el cantor, que el poeta (el prosista, da lo mismo) es simplemente el amanuense de algo que ignora y que en su

mitología se llamaba la Musa. En cambio, los hebreos prefirieron hablar del espíritu, y nuestra psicología contemporánea, que no adolece de excesiva belleza, de la subconsciencia, el inconsciente colectivo, o algo así. Pero, en fin, lo importante es el hecho de que el escritor es un amanuense, él recibe algo y trata de comunicarlo, lo que recibe no son exactamente ciertas palabras en un cierto orden, como querían los hebreos, que pensaban que cada sílaba del texto había sido prefijada. No, nosotros creemos en algo mucho más vago que eso, pero, en cualquier caso, en recibir algo.

Voy a tratar entonces de recordar un cuento mío. Estaba dudando mientras me traían y me acordé de un cuento que no sé si ustedes han leído: se llama *El Zahir*. Voy a recordar cómo llegué yo a la concepción de ese cuento. Uso la palabra «cuento» entre comillas, ya que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico —muy ambiciosa es la palabra— pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.

Ahora llego a *El Zahir* y, ya que estamos entre amigos, voy a contarles cómo se me ocurrió ese cuento. No recuerdo la fecha en la que escribí ese cuento, sé que yo era director de la Biblioteca Nacional, que está situada en el Sur de Buenos Aires, cerca de la iglesia de La Concepción; conozco bien ese barrio. Mi punto de partida fue una palabra, una palabra que usamos casi todos los días sin darnos cuenta de lo misterioso que hay en ella (salvo que todas las palabras son misteriosas): pensé en la palabra *inolvidable*, *unforgettable* en inglés. Me detuve, no sé por qué, ya que había oído esa palabra miles de veces, casi no pasaba un día en que no la oía; pensé: qué raro sería si hubiera algo que realmente no pudiéramos olvidar. Qué raro sería si hubiera, en lo que llamamos realidad, una cosa, un objeto —¿por qué no?— que fuera realmente inolvidable.

Ese fue mi punto de partida, bastante abstracto y pobre; pensar en el posible sentido de esa palabra oída, leída, literalmente inolvidable, *unforgettable*, *unvergesslich*, *inoubiable*. Es una consideración bastante pobre, como ustedes han visto. En seguida pensé que si hay algo inolvidable, ese algo debe ser común, ya que si tuviéramos una quimera, por ejemplo, un monstruo con tres cabezas (una cabeza creo que de cabra, otra de serpiente, otra creo que de perro, no estoy seguro), lo recordaríamos ciertamente. De modo que no habría ninguna gracia en un cuento con un minotauro, con una quimera, con un unicornio inolvidables; no, tenía que ser algo muy común. Al pensar en ese algo común pensé, creo que inmediatamente, en una moneda, ya que se acuñan miles y miles de monedas todas exactamente iguales. Todas con la efigie de la libertad, o con un escudo o con ciertas palabras convencionales. Qué raro sería si hubiera una moneda, una moneda perdida entre esos millones de monedas, que fuera inolvidable. Y pensé en una moneda que ahora ha desaparecido, una moneda de veinte centavos, una moneda igual a las otras, igual a la moneda de cinco, o a la de diez, un poco más grande; qué raro si entre los millones, literalmente, de monedas acuñadas por el Estado, hubiera una que fuera inolvidable. De ahí surgió una idea; una inolvidable moneda de veinte centavos. No sé si existen aún, si los numismáticos las coleccionan, si tienen algún valor, pero, en fin, no pensé en eso en aquel tiempo. Pensé en una moneda que para los fines de mi cuento tenía que ser inolvidable; es decir: una persona que la viera no podría pensar en otra cosa.

Luego me encontré ante la segunda o tercera dificultad... he perdido la cuenta. ¿Por qué esa moneda iba a ser inolvidable? El lector no acepta la idea, yo tenía que preparar la inolvidabilidad de mi moneda y para eso convenía suponer un estado emocional en quien la ve, había que insinuar la locura, ya que el tema de mi cuento es un tema que se parece a la locura o a la obsesión. Entonces pensé, como pensó Edgar Allan Poe cuando escribió su justamente famoso poema *El Cuervo*, en la muerte de una mujer hermosa. Poe se preguntó a quién podía impresionar la muerte de esa mujer, y dedujo que tenía que impresionarle a alguien que estuviese enamorado de ella. De ahí llegué a la idea de una mujer, de quien yo estoy enamorado, que muere, y yo estoy desesperado.

En ese punto hubiera sido fácil, quizás demasiado fácil, que esa mujer fuera como la perdida Leonor de Poe. Pero no decidí mostrar a esa mujer de un modo satírico, mostrar el amor de quien no

olvidará la moneda de veinte centavos como un poco ridículo; todos los amores lo son para quien los ve desde afuera.

Entonces, en lugar de hablar de la belleza del *love splendor*, la convertí en una mujer bastante trivial, un poco ridícula, venida a menos, tampoco demasiado linda. Imaginé esa situación que se da muchas veces: un hombre enamorado de una mujer, que sabe, por un lado, que no puede vivir sin ella y, al mismo tiempo, sabe que esa mujer no es especialmente memorable, digamos, para su madre, para sus primas, para la mucama, para la costurera, para las amigas; sin embargo, para él, esa persona es única.

Eso me lleva a otra idea, la idea de que quizás toda persona sea única, y que nosotros no veamos lo único de esa persona que habla en favor de ella. Yo he pensado alguna vez que esto se da en todo, si no fijémonos que en la Naturaleza, o en Dios (*Deus sive Natura*, decía Spinoza) lo importante es la cantidad y no la calidad. Por qué no suponer, entonces, que hay algo, no sólo en cada ser humano, sino en cada hoja, en cada hormiga, único, que por eso Dios, o la Naturaleza, crea millones de hormigas; es falso, no hay millones de hormigas, hay millones de seres muy diferentes, pero la diferencia es tan sutil que nosotros los vemos como iguales.

Entonces, ¿qué es estar enamorado? Estar enamorado es percibir lo único que hay en cada persona, eso único que no puede comunicarse salvo por medio de hipérboles o de metáforas. Entonces, por qué no suponer que esa mujer, un poco ridícula para todos, poco ridícula para quien está enamorado de ella, esa mujer muere. Y luego tenemos el velorio. Yo elegí el lugar del velorio, elegí la esquina, pensé en la iglesia de La Concepción, una iglesia no demasiado famosa ni demasiado patética, y luego al hombre que después del velorio va a tomar un guindado a un almacén. Paga; en el cambio le dan una moneda y él distingue en seguida que hay algo en ella —hice que fuera rayada para distinguirla de las otras. El ve la moneda, está muy emocionado por la muerte de la mujer, pero al verla ya empieza a olvidarse de ello, empieza a pensar en la moneda. Ya tenemos el objeto mágico para el cuento. Luego vienen los subterfugios del narrador para librarse de esa que él sabe que es una obsesión. Hay diversos subterfugios: uno de ellos es perder la moneda. La lleva, entonces, a otro almacén que queda un poco lejos. La entrega en el cambio, trata de no fijarse en qué esquina está ese almacén, pero eso no sirve para nada porque él sigue pensando en la moneda.

Luego llega a extremos un poco absurdos. Por ejemplo, compra una libra esterlina con San Jorge y el dragón, la examina con una lupa, trata de pensar en ella y olvidarse de la moneda de veinte centavos ya perdida para siempre, pero no logra hacerlo. Hacia el final del cuento el hombre va enloqueciendo pero piensa que esa misma obsesión puede salvarlo. Es decir, habrá un momento en el cual ya el universo habrá desaparecido, el universo será una moneda de veinte centavos. Entonces él —aquí produje un pequeño efecto literario— él, Borges, estará loco, no sabrá que es Borges. Ya no será otra cosa que el espectador de esa perdida moneda inolvidable. Y concluí con esta frase debidamente literaria, es decir, falsa: «Quizás detrás de la moneda está Dios». Es decir, si uno ve una sola cosa, esa cosa única es absoluta. Hay otros episodios que he olvidado, quizás alguno de ustedes los recuerde. Al final, él no puede dormir, sueña con la moneda, no puede leer, la moneda se interpone entre el texto y él, casi no puede hablar sino de un modo mecánico, porque realmente está pensando en la moneda, así concluye el cuento.

Bien, ese cuento pertenece a una serie de cuentos, en la que hay objetos mágicos que parecen preciosos al principio y luego son maldiciones, sucede que están cargados de horror. Recuerdo otro cuento que esencialmente es el mismo y que está en mi mejor libro, si es que yo puedo hablar de mejores libros: *El libro de arena*. Ya el título es mejor que *El Zahir*, creo que zahir quiere decir algo así como maravilloso, excepcional. En este caso, pensé antes que nada en el título: *El libro de arena*, un libro imposible, ya que no puede haber libros de arena, se disgregarían. Lo llamé libro de arena porque consta de un número infinito de páginas. El libro tiene el número de la arena, o más que el presumible número infinito de páginas, no puede abrirse dos veces en la misma.

Este libro podría haber sido un gran libro, de aspecto ilustre; pero la misma idea que me llevó a una moneda de veinte centavos en el primer cuento, me condujo a un libro mal impreso, con torpes ilustraciones y escrito en un idioma desconocido. Necesitaba eso para el prestigio del libro, y lo llamé *Holy Writ* —escritura sagrada—, la escritura sagrada de una religión desconocida. El hombre lo adquiere, piensa que tiene un libro único, pero luego advierte lo terrible de un libro sin primera página (ya que si hubiera una primera página habría una última). En cualquier parte en la que él abra el libro, habrá siempre algunas páginas entre aquella en la que él abre

y la tapa. El libro no tiene nada de particular, pero acaba por infundirle horror y él opta por perderlo y lo hace en la Biblioteca Nacional. Elegí ese lugar en especial porque conozco bien la biblioteca.

Así, tenemos el mismo argumento: un objeto mágico que realmente encierra horror.

Pero antes yo había escrito otro cuento titulado *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Tlön, no se sabe a qué idioma corresponde. Posiblemente a una lengua germánica. Uqbar sugiere algo arábigo, algo asiático. Y luego dos palabras claramente latinas: Orbis Tertius, mundo tercero. La idea era distinta, la idea es la de un libro que modifique el mundo.

Yo he sido siempre lector de enciclopedias, creo que es uno de los géneros literarios que prefiero porque de algún modo ofrece todo de manera sorprendente. Recuerdo que solía concurrir a la Biblioteca Nacional con mi padre; yo era demasiado tímido para pedir un libro, entonces sacaba un volumen de los anaqueles, lo abría y leía. Encontré una vieja edición de la Enciclopedia Británica, una edición muy superior a las actuales ya que estaba concebida como libro de lectura y no de consulta; era una serie de largas monografías. Recuerdo que una noche especialmente afortunada en la que busqué el volumen que corresponde a D-L y leí un artículo sobre los druidas, antiguos sacerdotes de los celtas, que creían —según César— en la transmigración (puede haber un error de parte de César). Leí otro artículo sobre los drusos del Asia Menor, que también creen en la transmigración. Luego pensé en un rasgo no indigno de Kafka: Dios sabe que esos drusos son muy pocos, que los asedian sus vecinos, pero al mismo tiempo creen que hay una vasta población de drusos en la China y creen, como los druidas, en la transmigración. Eso lo encontré en aquella edición, creo que del año 1910, y luego en la de 1911 no encontré ese párrafo, que posiblemente soñé; aunque creo recordar aún la frase *chinese druses* —drusos chinos— y un artículo sobre Dryden, que habla de toda la triste variedad del infierno, sobre el cual ha escrito un excelente libro el poeta Eliot; eso me fue dado en una noche.

Y como siempre he sido un lector de enciclopedias, reflexioné —esa reflexión es trivial también, pero no importa, para mí fue inspiradora— que las enciclopedias que yo había leído se refieren a nuestro planeta, a los otros, a los diversos idiomas, a sus diversas literaturas, a las diversas filosofías, a los diversos hechos que configuran lo que se llama el mundo físico. ¿Por qué no suponer una enciclopedia de un mundo imaginario?

Esa enciclopedia tendría el rigor que no tiene lo que llamamos realidad. Dijo Chesterton que es natural que lo real sea más extraño que lo imaginado, ya que lo imaginado procede de nosotros, mientras que lo real procede de una imaginación infinita, la de Dios. Bueno, vamos a suponer la enciclopedia de un mundo imaginario. Ese mundo imaginario, su historia, sus matemáticas, sus religiones, las herejías de esas religiones, sus lenguas, las gramáticas y filosofías de esas lenguas, todo eso va a ser más ordenado, es decir, más aceptable para la imaginación que el mundo real en el que estamos perdidos, del que podemos pensar que es un laberinto, un caos. Podemos imaginar, entonces, la enciclopedia de ese mundo, o esos tres mundos que se llaman, en tres etapas sucesivas, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. No sé cuántos ejemplares eran, digamos treinta ejemplares de ese volumen que leído y releído, acaba de suplantar la realidad; ya que la historia real que narra es más aceptable que la historia real que no entendemos, su filosofía corresponde a la filosofía que podemos admitir fácilmente y comprender el idealismo de Hume, de los hindúes, de Schopenhauer, de Berkeley, de Spinoza. Supongamos que esa enciclopedia funde el mundo cotidiano y lo reemplaza. Entonces, una vez escrito el cuento, aquella misma idea de un objeto mágico que modifica la realidad lleva a una especie de locura; una vez escrito el cuento pensé: «¿qué es lo que realmente ha ocurrido?». Ya que, ¿qué sería del mundo actual sin los diversos libros sagrados, sin los diversos libros de filosofía?

Ese fue uno de los primeros cuentos que escribí. Ustedes observarán que esos tres cuentos de apariencia distinta, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *El Zahir* y *El libro de arena* son esencialmente el mismo: un objeto mágico intercalado en lo que se llama mundo real. Quizás piensen que yo haya elegido mal, quizás haya otros que les interesen más. Veamos por lo tanto otro cuento: *Utopía de un hombre que está cansado*. Esa utopía de un hombre que está cansado es realmente mi utopía. Creo que adolecemos de muchos errores: uno de ellos es la fama. No hay ninguna razón para que un hombre sea famoso. Para ese cuento yo imagino una longevidad muy superior a la actual. Bernard Shaw creía que convendría vivir 300 años para llegar a ser adulto. Quizás la cifra sea escasa; no recuerdo cuál he

fijado en ese cuento: lo escribí hace muchos años. Supongo primero un mundo que no está parcelado en naciones como ahora, un mundo que haya llegado a un idioma común. Vacilé entre el esperanto u otro idioma neutral y luego pensé en el latín. Todos sentimos la nostalgia del latín. Me acuerdo de una frase muy linda de Browking que habla de ello: «*Latin, marble's language*» —Latín, idioma del mármol—. Lo que se dice en latín aparece, efectivamente, grabado en el mármol de un modo bastante lapidario. Pensé en un hombre que vive mucho tiempo, que llega a saber todo lo que quiere saber, que ha descubierto su especialidad y se dedica a ella, que sabe que los hombres y mujeres en su vida pueden ser innumerables, pero se retira a la soledad. Se dedica a su arte, que puede ser la ciencia o cualquiera de las artes actuales. En el cuento se trata de un pintor. El vive solitariamente, pinta, sabe que es absurdo dejar una obra de arte a la realidad, ya que no hay ninguna razón para que cada uno no sea su propio Velázquez, su propio Schopenhauer. Entonces llega un momento en el que decide destruir todo lo que ha hecho. El no tiene nombre: los nombres sirven para distinguir a unos hombres de otros, pero él vive solo. Llega un momento en que cree que es conveniente morir. Se dirige a un pequeño establecimiento donde se administra el suicidio y quema toda su obra. No hay razón para que el pasado nos abrume, ya que cada uno puede y debe bastarse. Para que ese cuento fuese contado hacía falta una persona del presente; esa persona es el narrador. El hombre aquél le regala uno de sus cuadros al narrador, quien regresa al tiempo actual (creo que es contemporáneo nuestro). Aquí recordé dos hermosas fantasías, una de Wells y otra de Coleridge. La de Wells está en el cuento titulado *The Time Machine* —La máquina del tiempo—, donde el narrador viaja a un porvenir muy remoto y de ese porvenir trae una flor, una flor marchita; al regresar él esa flor no ha florecido aún. La otra es una frase, una sentencia perdida de Coleridge que está en sus cuadernos, que no se publicaron nunca hasta después de su muerte, y dice simplemente: «Si alguien atravesara el paraíso y le dieran como prueba de su pasaje por el paraíso una flor y se despertara con esa flor en la mano, entonces, ¿qué?».

Eso es todo, yo concluí de ese modo: el hombre vuelve al presente y trae consigo un cuadro del porvenir, un cuadro que no ha sido pintado aún. Ese cuento es un cuento triste, como lo indica su título: *Utopía de un hombre que está cansado.*

La creación del cuento

Marco Tulio Aguilera Garramuño

El presente artículo se publicó en la revista mexicana Plural, *(176, mayo de 1986). Marco Tulio Aguilera Garramuño, narrador y crítico literario colombiano, plantea el nacimiento del cuento como si se tratara de una creación única destinada a convertirse en obra esplendorosa, generada a partir de la mano mágica de ese artífice y semidiós que es el cuentista. El artículo resulta por lo demás muy interesante porque propone la concepción del cuento a partir de la sensación que el mismo pueda generar cuando se instala en la experiencia del lector. Todo buen cuento, parece sugerir el autor, constituye una lectura única cada vez que se le aborda.*

VAMOS A PARTIR de una tesis que se antoja absurda para intentar comprender qué es el cuento, esa joya de la imaginación cuya confección es tan compleja y cuya lectura tan satisfactoria. La tesis es la siguiente: cada cuento es una criatura nueva que se instala en el universo con el esplendor con que se instalaría un nuevo insecto, una nueva bestia creada por el azar genético o la mano misteriosa de un dios que juega a inventar especies.

El cuentista será entonces, siguiendo nuestra tesis, y repitiendo lo que tantas veces se ha dicho sobre los que crean o hacen arte, un diosecillo ocupado en la labor de hacer más complejo el universo, llenarlo de nuevas entidades que hagan más divertido y rico el transcurso de los hombres por la vida.

Pero, ¿cómo comprender este fenómeno de la creación del cuento? ¿De qué manera una comparación absurda como la planteada puede ayudarnos a entrar en los mecanismos de elaboración de las nuevas especies de entes de ficción? No es precisamente mediante el conocimiento de las características de los insectos ni de sus costumbres de apareamiento como vamos a poder crear una libélula, un zancudo anofeles, una pulga. Saber que el nautilo tiene un pene vaga-

bundo que se separa de su cuerpo y va en busca de la hembra o que las libélulas se aman en pleno vuelo o que el macho de las chinches parásitas le fractura el caparazón a la hembra para fecundarla, nos habla de la variedad fantástica de la creación, pero no nos la explica.

La descripción de las costumbres de los insectos da cuenta de la fantasía de la naturaleza, y la descripción de los cuentos, por lo menos de ciertos cuentos ejemplares, nos puede enseñar algo con respecto a las secretas alquimias que determinan las existencias de unos y otros.

Pero ninguna definición, ninguna descripción puede explicar el origen y el funcionamiento de un ser o de una obra. Si hay algo de lo que debe huir una persona que intente hacer arte, es precisamente de las definiciones. Se dirá que hay una gran diferencia entre *crear* un insecto y escribir un cuento. Nadie, que yo sepa, ha logrado crear un insecto, por el contrario, son bastantes los buenos cuentistas: Poe, el maestro; Maupassant, Lovecraft, Bradbury, Ambrose Bierce, Katherine Mansfield, James Thurber, Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar, Nélida Piñón, Rubem Fonseca, Lord Dunsay, Chéjov y quizá otros veinte, son nombres perfectamente confiables, de escritores que tuvieron la rara luz, la chispa sin la cual es imposible llegar a acrisolar esas extrañas criaturas llamadas cuentos.

Solamente el sutil arte de la analogía nos permite acercarnos al fenómeno —y hay que recordar el origen milagroso de la palabra fenómeno: del griego *faino*, lo que aparece, lo que se manifiesta— de la manifestación del cuento. La analogía puede darnos idea de aquello que escapa a toda idea. Un cuento, como un insecto, no es solamente la definición del insecto, con el número de patas, la alimentación, el tamaño y las costumbres, sino que es la síntesis de todo un universo que gira en torno a él, que le precede en el tiempo y le sucederá sin ninguna duda. Así, el cuento no se define por su extensión (que puede ser leído de una sentada, dicen), por su anécdota (que puede ser cualquiera, desde la caída de la hoja de un árbol, hasta una lucha a muerte), por su intención (que persiga un solo efecto, sin irse por las ramas y sin posarse demasiado en las indispensables) sino que se define por su propia existencia. La definición del cuento es el cuento mismo y ninguna teoría nos va a enseñar cómo escribirlo. Para retornar a la analogía que sirve de hilo conductor a estas notas, diremos que cada cuento, como obra de arte

que es, inaugura una nueva especie, aunque conserve ciertas similitudes con textos preexistentes.

Pasemos ahora de las generalizaciones, que pretenden sintetizar realidades complejas y no hacen sino ponerles camisas de fuerza, a los casos particulares, en los cuales hallaremos a los cuentos como organismos vivos en funcionamiento. Hablemos, para entrar en un tema agradable y muy conocido por los lectores, de los cuentos de Edgar Allan Poe. Indaguemos en la afición del neurótico genio de Boston por cierto tipo de mujeres y el intento de fijarlas en sus cuentos. En Ligeia, Berenice, Morella, Lady Rowena, el lector casi podrá olfatear un parentesco, un aire de familia, que lo hará exclamar: éstas no pueden ser sino hijas de la pluma de Poe. En general sus mujeres son eruditas, hermosas, llenas de misterio, hipersensibles, vinculadas a ciertos secretos innombrables. Mujeres que parecen ser un calco del alma de Poe, de sus inquietudes espirituales. Más que hembras, fantasmas románticos que deben mucho al espíritu caprichoso e irracional de Lord Byron con su desprecio al mundo de las convenciones, al racionalismo, a las simetrías que consideran que este mundo es el mejor de los mundos posibles.

Cada cuentista, quiéralo o no, imprime su sello en sus cuentos. Su arte es el resultado de una percepción particular y originalísima del mundo.

Cortázar, por ejemplo, parecía estar escribiendo siempre el mismo cuento. Sus personajes masculinos y femeninos se repetían una y otra vez, y afrontaban situaciones aparentemente distintas, pero que resultaban ser en el fondo la misma: un mundo ordenado y cotidiano que súbitamente se quiebra y permite la entrada de lo fantástico. Cortázar defendía casi pedagógicamente en sus ficciones y en sus entrevistas, la normalidad de la anormalidad, lo atractivo y convencional de lo insólito.

Cada cuentista instala su propia lógica y crea sus lectores, sus iniciados, su propio culto.

Pero, ¿qué es lo que une a Cortázar con Poe, a Borges con Rulfo, a Leónidas Andreiev con Bradbury? Digamos, provisionalmente, que no lo sabemos, dejemos la pregunta abierta y conformémonos con afirmar que la única definición del cuento es el cuento mismo. El cuento no existe, existen los cuentos; el cuentista, como especie humana determinable, en la cual se pueden subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que existen son

los cuentistas, todos diferentes, como diferentes son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente.

La mejor ruta para encontrar la diferencia específica entre los cuentistas y los cuentos, es acercarse a los casos ejemplares, escoger algunos y estudiarlos como el entomólogo que en una selva no se contenta con cazar un grillo verde, sino que necesita todos los grillos verdes para poder sacar sus conclusiones. Seleccionemos algunos cuentos de calidad indudable: «Ligeia», de Edgar Allan Poe; «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges; «Un suceso sobre el río Owl», de Ambrose Bierce; «Lo que sólo uno escucha», de José Revueltas: «Remedio para melancólicos», de Ray Bradbury; «Bola de sebo», de Guy de Maupassant. Creo que sería difícil escoger una lista de textos más disímiles; algo así como, en el campo de los insectos, una libélula, un escarabajo, una araña, un alacrán y un funcionario público.

Leamos las primeras líneas de «Ligeia»:

> Realmente, no puedo recordar exactamente cómo, cuándo ni dónde conocí a la señorita Ligeia. Han transcurrido muchos años desde entonces y mi memoria se ha debilitado de tanto sufrir. O quizás no pueda *ahora* recordar; pues, en realidad, el carácter de mi amada, su rara sabiduría, su belleza singular y tranquila y la elocuencia subyugadora y dominante de su grave lenguaje, cautivaron mi corazón paulatinamente, en forma tal, que casi no lo noté.

El tono es discursivo, lento, preciso, con una serena monotonía que incluso musicalmente va dando unos acordes solemnes, abriendo los primeros compases de un enigma que va a sostener la atención del lector hasta el final. ¿Quién es Ligeia, qué oculta, qué secreta fuerza la impulsa a develar los misterios del conocimiento humano y divino, hasta dónde va a llevar su curiosidad? Al final del cuento ni el lector ni el narrador habrán solucionado del todo los misterios planteados, y es ese precisamente uno de los encantos no sólo de este cuento, sino de los de Poe en general, y de todo buen cuento: que deja un eco en la mente del lector, como una campana que sigue resonando, como el maullido del gato emparedado al lado del cadáver del asesinado, como el latido del corazón delator.

Los buenos cuentos tocan a los seres humanos en sus fibras más sensibles y las hacen vibrar secretamente como el viento que arranca melodías a los bosques o a las arpas eolias.

Muchos cuentistas fracasan porque intentan demostrar tesis, ilustrar una situación, corregir una injusticia, enseñar a vivir a sus cuitados e ingenuos lectores. El buen lector de cuentos no es un subdotado y en la lectura no busca lecciones de moral. Es, por el contrario, una persona sensible, que en la lectura busca divertirse sin embrutecerse.

Paradójicamente, todo buen cuento sí proporciona elementos que enriquecen la vida de los lectores; en cierta forma, enseña a vivir, pero no porque el escritor haya querido enseñar a priori, sino porque para llegar a concluir su texto debió explorar la realidad a fondo y comprometerse moralmente con lo que sucede en el texto. Cada cuento, quiéralo o no, defiende una concepción del mundo, una posición ante la vida. Por eso no basta contar una buena historia para tener un cuento, sino que hay que explorar las secretas raíces de los sucesos y develarlas discretamente.

El buen cuentista no enseña porque quiere enseñar, sino porque le es imposible no enseñar. Es parte de su oficio de estudiante de la realidad.

Poe, el más inquietante de los cuentistas que exploraron la irracionalidad, intentó definir de forma perfectamente racional su manera de escribir. En su «Filosofía de la composición», hija posiblemente de la lectura atenta de *El discurso del método* de Descartes, planteó que el origen de la composición debe ser el análisis del efecto que se pretende crear en el lector. Una vez hallado el efecto —que puede ser el terror, la repulsión, la duda con respecto al origen del hombre, la existencia de seres inquietantes y diferentes por completo a los humanos, o cualquier otro—, el escritor debe buscar los medios más propicios para crear tal sensación: debe inventar la anécdota propicia, los personajes indispensables, la época histórica, el decorado.

La teoría de Poe fue un *tour de force* racionalista que iba en contra de la práctica de los escritores de todos los tiempos. En general, los cuentos no nacen de una intención sino que las intenciones nacen o se descubren durante la escritura de los cuentos.

Y, sin embargo, la «Filosofía de la composición» quedó como un hito histórico en el largo camino de la ficción y la poesía, al igual

que el célebre texto de Cortázar llamado «Paseo por el cuento». Uno y otro ensayo son indispensables para quienes se dediquen a escribir.

El problema de la teoría es que en la mayor parte de los casos debe ser modificada por la práctica y, por lo tanto, su estatuto de guía de viajeros extraviados apenas sirve lo que serviría un mapa memorizado al transeúnte extraviado en la niebla.

Pero volvamos a «Ligeia» e intentemos entrar en ella con el faro de la «Filosofía de la composición». ¿Qué efecto perseguía Poe al crear a Ligeia? Posiblemente algo como el terror metafísico, esa sensación de espanto cuyo origen no se puede precisar y que tiene que ver con lo que en el fondo el hombre es.

Poe parte de un texto ajeno y construye en torno a él la figura de una mujer que lleva su empecinamiento vital y su curiosidad intelectual al extremo de romper las fronteras de la muerte. El epígrafe que encabeza el cuento es de Joseph Glanvill y dice:

> Y la voluntad quedó allí, pues no había muerto. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad, con su vigor? Dios no es otra cosa que una gran voluntad que penetra todas las cosas, por su intensidad. El hombre no cede a los ángeles ni se rinde del todo a la muerte, salvo por la flaqueza de su débil voluntad.

El cuento es, exactamente, la ilustración de las ideas de este párrafo: si el hombre muere es por cobardía, por debilidad, porque se siente derrotado por su propia pequeñez. Si llegara a desarrollar la voluntad en toda su potencia, podría vivir eternamente.

Aquí descubrimos lo que alguien podría calificar como debilidad en un cuentista supremo: la falta de originalidad de sus ideas. Y quien quiera indagar en la gran literatura hallará que las obras maestras no hacen otra cosa que magnificar y darle vida a las ideas de su tiempo, a las inquietudes de su época: Joyce y Proust son deudores de Bergson y Freud: Fuentes saquea la historia sin recato: Homero se apropia de la mitología: Ovidio sistematiza el caudal de fábulas de la antigüedad helénica y romana; García Márquez se apoya en Ovidio, en la Biblia, en un desconocido premio Nobel llamado Halldor Laxnes.

La idea de la voluntad como fuerza primigenia no es ni de Poe ni de Glanvill ni de Schopenhauer, ni siquiera de los faraones egipcios que quisieron perpetuarse en sus momias. En realidad los artis-

tas, en lo que se refiere a las ideas, son los seres menos originales del mundo. No hay nada que no esté planteado, por lo menos en germen, en los presocráticos, cinco siglos antes de Cristo.

Entonces, ¿qué hay de nuevo en el cuento de Poe? ¿Por qué se ha transformado en un clásico indiscutible? ¿Acaso porque plantea una de las mayores angustias del hombre: su incertidumbre acerca de la muerte? ¿Tal vez porque saca al hombre de sus casillas y sus costumbres y lo pone a meditar sobre su condición? Posiblemente.

Volvamos a «Ligeia», esa bestia sublime que es un paradigma del hombre. Veamos cómo está escrito. Notemos que las frases se anudan y exploran las diversas posibilidades y que no ceden certezas precisamente, sino dudas, tanteos, pasos sigilosos en terrenos cenagosos. Si comparamos el estilo de este cuento con los otros del mismo autor, hallaremos que hay una característica común en esa ramazón de frases, en esa elaboración sistemática, casi científica, de la duda, en la digresión paralela, antitética o retórica, en la enumeración de gran cantidad de posibilidades.

Los cuentos aprisionan el alma de los cuentistas, los cuentos son como los cuentistas, los revelan y los desbordan. No hay escapatoria. El estilo de vida de los cuentistas pasa casi directamente al estilo literario. El retorcimiento y la morbosidad de Poe como persona está en sus cuentos; la agresiva actividad vital de Hemingway se trasluce en una percepción directa de la realidad, en una prosa directa, periodística; el carácter fabulador de García Márquez en su vida cotidiana pasa casi sin tamiz a sus relatos. Los mejores cuentistas son aquellos que seleccionan de la realidad, para sus personajes, a aquellos que se les parecen: pensar en «El perseguidor» y Cortázar, en «Blacamán» y García Márquez, en «El hombre ilustrado» y Bradbury.

El cuento resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios. A esto lo llama Cortázar «apertura»: un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria». Es como quien mira a través de un orificio de un centímetro de radio y contempla un paisaje de dimensiones que se pierden en el horizonte.

Otro de los procedimientos que utiliza Poe para suscitar interés en sus cuentos es la erudición. Datos insólitos o apartados de la experiencia común o inadvertidos. El buen lector no lee para que le des-

criban su propia vida o para que le relaten lo que ya sabe, sino para que lo sorprendan, le revelen datos que quizás estén a su alcance pero que pierde por prisa o pereza. Para que su vida se haga más compleja, más llena de opciones, más enigmática y, por ello, si no más feliz, por lo menos más interesante.

Schopenhauer afirma que sufren más las almas más desarrolladas, pero se olvida de que el sufrimiento es condición indispensable de la felicidad y que los cambios de estado son los que permiten la libertad no sólo de la vida rastrera sino de la imaginación.

Otro caso de cuentista erudito es Borges. Acerquémonos a su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», caso típico de un texto construido a partir de ideas en general extraídas sin pudor de la filosofía y puestas a vivir por medio de la imaginación. Borges, personaje, partiendo de un suceso cotidiano, llega al descubrimiento o invención de todo un universo, con sus ciencias, sus lenguas, filosofías y costumbres.

La diferencia entre la erudición de Borges y la de Poe estriba en la extremada frialdad del argentino, que va cediendo los datos de sus historias como quien dicta un informe forense. No hay retórica, no hay explicaciones, no hay sentimientos involucrados. El lector debe entender sus cuentos más que sentirlos.

Ser lector de Borges no es asunto fácil. Comprender sus textos plenamente exige la sagacidad del detective, la sabiduría de un enciclopedista y un sentido del humor digno de Chesterton. Un adjetivo incómodo puesto en medio de una frase puede trastocar por completo el sentido de todo.

En los cuentos de Borges hallamos una de las características ideales del buen cuento: su carácter inagotable, de fuente que siempre está manando. Cada uno de sus cuentos puede leerse varias veces y las nuevas lecturas no sólo reiteran el placer de la lectura sino que revelan elementos antes insospechados. Esto no quiere decir, naturalmente, que otro tipo de cuentos, en los que predomina la narración de acontecimientos íntimos como «Un suceso sobre el río Owl» de Ambrose Bierce o «Lo que sólo uno escucha» de José Revueltas, tengan un valor menor, de la misma manera que en el orden de la naturaleza tanto un mastodonte como un infusorio cumplen una función importante en la historia de la evolución de las especies. Lo que pasa es que en este tipo de cuentos existe como otra dimensión literaria, en la que importa más la sensibilidad de los personajes,

las percepciones extraordinarias que logran, que las elaboradas construcciones conceptuales.

Comparemos, por ejemplo, la fantasía de Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», con la intensificación de la sensibilidad del personaje de «Un suceso sobre el río Owl». Borges, a partir de un hecho cotidiano —una reunión con Bioy Casares, en la que se menciona la existencia de un dato extraño en una enciclopedia— se va elevando, tras una serie de investigaciones, a la conclusión de que existe un mundo fantástico, paralelo al que conocemos. Bierce no entra o descubre un mundo sino que penetra en un personaje y gracias a él halla que el tiempo de la subjetividad no depende de acontecimientos objetivos —como postuló Kant— sino que obedece a la calidad de las experiencias que se tienen. Peyton Farkuhar, el protagonista, está a punto de ser ahorcado sobre el río Owl. Entre el instante de la orden de ejecución y la muerte, Peyton vive una vida entera, cae al río, escapa, recorre un bosque, mira en el cielo a las estrellas dispuestas de forma extraña, llega a su casa y en el instante en que está a punto de abrazar a su mujer que lo espera en la puerta, siente el golpe de la cuerda en el cuello.

He aquí otra especie de cuentos, muy diferente a la de Borges, en la que no está involucrada la humanidad, sino el hombre. Pero por la ley de los contrarios, una y otra especie dan cuenta de lo mismo: de esa capacidad que tienen los fantasiosos de trastocar los órdenes aparentemente inapelables.

También Borges tiene un cuento en el que se violentan las fronteras del tiempo y del espacio. Me refiero a «El Aleph» donde un hombre descubre, en un sótano, un maravilloso punto en el que se concentra el universo, su pasado, presente y futuro.

Los dos textos, aunque el uno se circunscriba a la experiencia íntima de un personaje y el otro se ocupe de una experiencia objetiva en la que se involucra el universo, parten de una misma idea que planteó Heráclito y que Borges ha repetido hasta la saciedad: todo es uno; en el uno se puede contener el universo, un instante puede ser todos los instantes, un espacio puede contener todos los espacios. La física es una ciencia estéril en los dominios de la imaginación. La imaginación, por el contrario, es poesía fecunda que ha enriquecido desde la antigüedad a la física y a todas las ciencias.

Borges, el más humilde de los escritores, ha dicho que quizás la historia de la literatura no sea más que la de unas pocas metáforas,

y ha agregado que sus relatos no los inventa él, sino que se los dicta alguien o algo, tal vez el mismo genio que le dictaba la sabiduría a Sócrates.

En la cuentística predomina, como en ningún otro campo, la democracia: cualquier tema bien tratado puede dar origen a un buen cuento. Léase si no «El árbol», de María Luisa Bombal, donde la caída de un gomero permite la creación de un texto de los más hermosos y sugerentes. Como dice Cortázar, «no hay temas buenos ni malos, hay solamente un buen o mal tratamiento del tema».

La mayor parte de los buenos cuentos involucra una ruptura, una crisis. La felicidad, por ello, es mal asunto para un cuentista. Por la misma razón es que tantos autores han declarado preferible irse al infierno, donde hay más variedad, que aburrirse en el cielo, donde se trata de cantarle alabanzas al Señor y contemplar su Majestad. La descripción de un fragmento de la vida o de la naturaleza, sin fragmentarlo, iluminarlo, exaltarlo o violentarlo de alguna forma, con dificultad dará material para un buen cuento.

Es la lección que nos da Kafka en la primera línea de *La metamorfosis*: para crear el *pathos* narrativo es necesario descubrir y revelar aquello que de extraño e insoportable tiene lo cotidiano. Estoy seguro que más de una persona ha despertado en la mañana y descubierto que se ha convertido en un monstruoso insecto.

Contar la vida tal y como parece —no tal y como es— carece de gracia. Vivimos convencidos, por una multitud de falacias, de que somos felices y de que nuestra vida es soportable. Romper estas falacias, a las que contribuyen la televisión y la subliteratura, es una de las funciones de la buena literatura. Un buen cuento puede desnudar al lector de sus mentiras y hacerlo afrontar su vida más auténticamente.

Recuerdo ahora —en el momento en que escribo esto y de nuevo cuando lo leo— un cuento de Revueltas, ese retórico que se salvó para las letras por las exigencias de contención que le puso al género breve. Es «Lo que sólo uno escucha». En él, un violinista en decadencia, antes de morir, interpreta una pieza de fantástica brillantez y dificultad. Visto este acto por otro escritor menos hábil y apasionado, menos conocedor de las súbitas iluminaciones del borracho, posiblemente la interpretación de la pieza no hubiera ido más allá de los desvaríos de un beodo al borde del *delirium tremens*. En la pluma de Revueltas el acto adquiere dimensiones verdaderamente

universales y mesiánicas: la interpretación es el acto final mediante el cual el violinista se salva ante sí mismo, se justifica y se libera de la mezquindad de su propia vida. Revueltas, mediante un certero cambio de punto de vista, rompe la distancia que existe entre el violinista y su público —que en realidad es su propia conciencia, pero también es el lector— y hace que este último comparta la experiencia de salvación previa a la muerte.

Y nos hallamos aquí ante otra de las funciones del cuento en particular y del arte en general: permitir que los lectores y todos aquellos que gocen de una obra, penetren en conciencias ajenas, se transformen en otros, vivan más vidas, y gracias a ello gocen con mayor profundidad de las posibilidades que les ofrecen sus propias existencias.

Pienso que el cuentista debe ser un hombre abierto a toda posibilidad, sin límites sociales, sin restricciones ni cortapisas, sin sentimiento del ridículo, sin pudor si se quiere, porque sólo los espíritus amplios y libres pueden entender la variedad infinita que ofrecen el género humano y la naturaleza.

La leyenda negra de autores como Poe, Lovecraft, Dostoievski, no es siempre parte de una concepción romántica escueta del mundo, sino resultado de una actitud vital que los seres convencionales que los rodearon no supieron comprender. Saber que nada hay de vituperable y sin explicación en los más peregrinos actos de los hombres, es parte de la serena actitud de la mayor parte de los grandes escritores.

Quien no esté dispuesto a romper con lo que existe de frágil y soso, quien se pliegue a la autoridad de los imbéciles que son quienes generalmente se ocupan de la política, quien se deje enterrar por las minucias cotidianas y sepulte en ellas su imaginación, no puede ser un buen cuentista.

Condición indispensable del cuentista es la libertad, aunque esa libertad la descubra en una mazmorra como le sucedió a Cervantes. Sólo siendo libre el hombre es capaz de llegar a la raíz de sus temas. Jamás la censura debe preocuparle, jamás el temor a lo que pensarán sus contemporáneos. Quien escribe pensando en la censura o la aprobación es como quien pretende nadar con las botas puestas, o como quien, para usar la expresión del poeta español Blas de Otero, «tiene alas de cadenas». La moralidad y los principios, las premisas, no deben existir previas a la escritura del cuento, sino que deben ser

consecuencia de éste, y deben obedecer a la lógica de las acciones y de los personajes, y no a las debilidades del autor.

Si pretendiéramos aplicar conscientemente unos principios, por ejemplo demostrar que los obreros son los buenos y los capitalistas los malos; que las mujeres son intuitivas y los hombres racionales, haremos con certeza copias acartonadas de nuestras ideas y mentiríamos no sólo al suponer que la realidad obedece a nuestras ideas, sino al empobrecer sectores de la realidad que siempre son más complejos que cualquier generalización. Es el primer principio que debe tener presente el cuentista: nada es lo que parece ser; ni el bueno es bueno del todo ni el malo es malo del todo. Un hombre, cualquier hombre, contiene en sí la posibilidad del infinito. La condición del hombre es ambigua y eso es lo que hace posible el arte. Si tal cosa no sucediera, la ciencia podría dar cuenta por completo de la complejidad de los seres humanos. El arte sería un lujo que desaparecería.

En la literatura, aún más que en las ciencias, funciona la teoría de la relatividad.

De ahí que sea más importante, en la mayor parte de los cuentos, el acto, que la reflexión sobre el acto; la presentación de los personajes, que los conceptos que sobre ellos emita el narrador.

Otra idea tradicional y archisabida es que en los cuentos —como en la mayor parte de las obras literarias— debe haber una transformación. ¿Transformación de qué? Digamos, provisionalmente, que de la médula. En ciertos cuentos la médula es el personaje, en otros la acción, en otros el ambiente. «Remedio para melancólicos», de Ray Bradbury, ejemplifica a la perfección cómo se lleva a cabo una transformación del «espíritu» de una adolescente por medio de la narración de una serie de sucesos. La chica sufre de melancolía y logra superarla mediante el descubrimiento del amor. A esta transformación, casi metamorfosis —concepto básico en la literatura desde Ovidio y aun desde antes, en la fábula de Eva y la serpiente—, asiste el lector gracias a su inteligencia que va interpretando los indicios que el autor le va cediendo.

Bradbury tiene una gracia —y dice Fray Luis de León que la «gracia» es la belleza del alma— que poseen muy pocos cuentistas: es el don de la poesía. Pero su poesía no se da por medio del alambicamiento en el lenguaje o de las figuras retóricas, sino por medio de un lenguaje simple que es fruto de la amorosa contemplación de las cosas y de los seres humanos.

Generalmente —por una fatalidad propicia a las fuerzas del bien—, triunfan los valores morales. Nunca un buen texto estimula el vicio o la corrupción. Presentan, sí, las lacras del mundo, pero actúan en el lector a la manera de reactivos. Es lo que sucede en los sueños en los que se llevan a cabo actos terribles, pero que impulsan a reflexionar sobre la vida y persiguen un mejoramiento de la actitud frente al mundo.

Recordemos ahora otra transformación célebre, en este caso no del personaje central, sino de los que lo rodean. Me refiero a la mujercita humilde del cuento «Bola de Sebo» de Guy de Maupassant. La mujer va en un carruaje, acompañada por damas de la sociedad, un caballero peripuesto y una monja. La mujercita —posiblemente una prostituta, a juzgar por su atuendo y su actitud— es despreciada por aquellas «buenas» gentes. El carruaje sufre una avería y el grupo se ve obligado a permanecer una noche en campo abierto. Bola de Sebo, la mujercita, ofrece sus viandas a las personas que la acompañan. Los pasajeros, hambrientos, rompen sus prejuicios y hacen amistad con la viajera de origen dudoso. Comen opíparamente y pasan una noche de amistad y jolgorio. Al amanecer el carruaje es reparado. Los viajeros llegan a la ciudad y se restablecen las distancias sociales. La mujer vuelve a ser una prostituta indigna de una mirada, y los pasajeros retornan a su dignidad de personas probas que no se rebajan a despedirse de Bola de Sebo.

Lo que Maupassant ha hecho es mostrarnos el enfrentamiento entre dos tipos de moralidades. Y lo ha hecho sin endilgarnos discursos. Actos, actos, actos y no conceptos. Guy de Maupassant con este cuento da una lección inolvidable de la secreta alquimia que se requiere para llegar a entender la vida y las mezquindades.

Hay tantos tipos de cuentos como cuentistas. Generalicemos para poder hablar de algo: están los cuentos eruditos de Poe y de Borges; los que se centran en un instante significativo de la vida como «Remedio para melancólicos», «Un suceso sobre el río Owl» de Ambrose Bierce y «Lo que sólo uno escucha» de Revueltas; los que se basan en una metamorfosis social o individual como «Bola de Sebo»; los que se emiten por medio de un merolico o discurseador; los que se basan sólo en la descripción de actos, como algunos de Hemingway, y así sucesivamente podríamos enumerar especies y especies, para

intentar dar cuenta de un universo literario paralelo y tan rico como el que nuestros sentidos perciben y nuestra imaginación construye.

Aunque se pueda construir toda una ciencia en torno al arte de escribir y analizar cuentos, nada puede sustituir al acto de lectura; en él, de una manera natural, se manifiesta la creación y vive un nuevo género de realidad. Una realidad paralela a la conocida, pero concentrada, interpretada sutilmente, por una persona que se ha dedicado a estudiar la realidad exterior e interior, todos los campos del conocimiento, para ofrecer, en pocas páginas, no sólo diversión sino pasión compartida. El cuentista es un vividor, un explotador de la experiencia, un vampiro de sus semejantes, que todo lo pone en función del momento luminoso en que pueda sentarse a escribir, a descubrir, las joyas que pasan velozmente por su imaginación, su memoria o sus sentidos. Pero no llega a esos momentos inspirados o de catarsis o de explosividad vital o de eclosión del inconsciente sino gracias a su disciplina, al sudor ante la máquina, a la represión de la energía, a la acumulación de los conocimientos, a la larga maduración de una idea que de pronto florece, a la contemplación prolongada de ciertas palabras y ciertos símbolos en los que está cifrado eso que buscan no sólo los artistas sino todos los seres humanos: el sentido, el significado, la función del hombre sobre la tierra. Cada hombre, como cada insecto, por pequeño o extraño, por absurdo o simétrico que sean, tienen o deben tener un objetivo sobre la tierra, y si no lo tienen, lo buscan. La creación de un cuento y la aparición de una nueva especie vuelven a actualizar este problema, que después del molesto asunto de la subsistencia, es el más importante al que pueda enfrentarse cualquier ser.

EL CUENTO: NARRACIÓN PURA

José María Merino

Desde su experiencia como lector y cuentista experimentado, el escritor español José María Merino nos entrega una breve reflexión sobre el cuento, donde revisa la evolución reciente del género en las letras peninsulares y se pronuncia por el engarce inevitable del moderno cuento literario con la honda tradición oral de las narraciones extraordinarias. La propuesta de Merino ha sido seleccionada entre un conjunto de textos de los participantes en el III encuentro de escritores y críticos de las lenguas de España, dedicado al tema del cuento y celebrado en Pendueles (Asturias) en el verano de 1989, con el patrocinio del Ministerio de Cultura y la Universidad de Salamanca. El texto está tomado de la revista Insula *(N° 496), de febrero de 1988.*

DURANTE LOS años en que, pudiera decirse, se formó mi «conciencia literaria», el término *cuento* se aplicaba solamente a las fábulas, orales o escritas, que se consideraban apropiadas para el entretenimiento de los niños y de las gentes ingenuas. Las ficciones literarias de corta extensión, propias de la lectura adulta y del interés de las gentes que se suponían cultas, eran denominadas *relatos*. Llegó un momento en que los *relatos* afirmaron su especificidad por oposición a los *cuentos*. Y acaso la convención de que *cuentos* y *relatos* venían diferenciados íntimamente en función del destinatario, propició la proliferación de textos literarios en que bajo el nombre de *relato*, se ofrecieron algunas de las historias más aburridas que he tenido ocasión de leer en mi vida, escritas por autores que pensaban que la brevedad, unida a la falta de interés dramático, los paisajes irrelevantes y los personajes insulsos eran lo verdaderamente significativo del género. En definitiva, escribir un *relato* era algo fácil y de poca monta. Cualquier cosa valía. Del mismo modo, pero por la parte contraria, numerosos concursos de *cuentos* vinieron a fomentar un tipo de escritura que, promovida por un ejército de autores menos

«intelectuales» que los escritores de relatos, concentraban, en las escasas páginas exigidas por la entidad convocante, una gruesa cantidad de cursilería y tópicos moralizadores. También escribir cuentos era bastante sencillo.

Para empezar, creo que la actual tendencia a denominar indistintamente *cuentos* o *relatos* a las historias cortas destinadas al público adulto, indica claramente un cambio de actitud hacia la estructura y el contenido de los productos del género. Y a mí se me ocurre que el *cuento* o *relato* que escribimos autores individualizados, utilizando el lenguaje escrito y procurando la originalidad de nuestras creaciones, precisa todavía, para cumplirse, muchos de los elementos de aquellos «cuentos de encantamiento» en que se fijó una parte importante de la cultura oral.

A mi entender, un buen cuento necesita envolver su mundo en una luz peculiar, dotar a sus personajes de dones, actitudes o peripecias singulares y conseguir tal interés en la trama —o en la situación— que el lector se sienta empujado insoslayablemente hasta el final. Que conste que no me estoy refiriendo solamente a los cuentos de corte fantástico. El cuento más realista del mundo debe trascender en su desarrollo escenarios, personajes y acciones para conseguir cierta palpitación arquetípica. Pienso que sólo cuando se alcanza esto se puede hablar de un cuento conseguido. Precisamente su cualidad de quedar fijados como arquetipos fue lo que dio el vigor principal a los «cuentos de encantamiento». Por eso creo yo que, salvadas las naturales distancias —los cuentos literarios no se plantean desde una ideología maniquea, ni utilizan fórmulas fijas de entrada y salida, ni se ciñen a un progreso lineal, ni siquiera se subordinan a la acción por encima de todo—, hay en los viejos «cuentos de encantamiento» o «de hadas» un elemento primordial que no debemos olvidar ni rechazar los cuentistas de ahora, y es esa voluntad de construir el cuento como una realidad distinta de la cotidiana, una realidad que florece mediante la palabra, primordialmente para embelesar al lector.

Bienvenida, pues, la recuperación del propio concepto «cuento» desde una perspectiva alejada de lo estrictamente infantil. Sin duda debe llevar también consigo la recuperación de lo que nunca ha faltado en los buenos ejemplos del género, fuese cual fuese su denominación técnica. Me refiero al sentido de la *narración pura*, en que lo sintético predomina sobre lo analítico, que tiende a la máxima

expresividad en el menor espacio dramático posible y que, se plantee como se plantee el desenlace —quiero decir, con independencia de que el autor tienda a ser ambiguo o explícito—, resulta siempre un final exhaustivo, que concluye o, mejor, remata la intensidad de lo narrado.

He dicho también que en esos años de mi despertar a la literatura a que aludí al principio se consideraba a los «relatos» como un *arte menor*. Para críticos respetables, escribir relatos era un aprendizaje para el futuro novelista, una especie de escuela de modelismo previa a los esfuerzos y la sabiduría que más adelante habrían de mostrarse en el astillero de las narraciones «de verdad», que sólo podían ser las novelas.

Sin embargo, ésa es otra falacia que conviene desmontar. A mi entender, los cuentos encierran el sentido prístino del arte de narrar. La novela es una construcción plural, con elementos accesorios que van sosteniendo a los elementos principales. Conforme se avanza en su elaboración, lo sustantivo y lo adjetivo van entrelazándose y todo ello junto, si se consigue la feliz culminación del proceso, acaba sosteniendo el texto con similar capacidad de apoyo. Sin embargo, los cuentos no toleran elementos accesorios. Todos los materiales del cuento tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está sólo en el empleo de las palabras, sino —sobre todo— en la previa selección de los motivos.

Por mi parte, soy autor de un libro de cuentos y he publicado varios en periódicos y revistas. También conservo inéditos unos cuantos, que provienen de mis años de aprendizaje, marcado todavía por las infantiles lecturas de Hoffmann, Allan Poe y Bécquer, y por las juveniles de Chéjov, Maupassant, Hemingway, Kafka; libros como *Jardín umbrío* —y siempre *Las mil y una noches*—, confieso que en mi gusto literario están inextricablemente unidos lo sobrenatural de lo cotidiano y lo doméstico de lo horrible, de modo que no escribo nada que no se localice en esos territorios. Y estoy seguro de que, dentro de la literatura —que, como sabemos, tiene los medios más adecuados para hacer una crónica de los hombres en que los sueños tienen tanto sentido como los actos—, el cuento es uno de los instrumentos más precisos y eficaces.



CONTAR ALGO DEL CUENTO

Luis Mateo Diez

La importancia del cuento como «grado límite de la expresión narrativa» destaca Luis Mateo Diez en esta ponencia también extraída de Ínsula, *496. El narrador peninsular pone en evidencia un alto nivel valorativo del cuento como género de suma importancia para aquellos que practican la narración. Destaca también una relación diferencial entre la escritura del cuento y la novela.*

DURANTE MUCHOS años —no menos de los que se sitúan en ese largo tramo en el que uno escribe casi como quien guarda un secreto, sin otros afanes que los de cumplir en la escritura una dedicación condenadamente insustituible, y que para nada necesita ser comunicada a nadie— tuve yo la convicción de que el cuento era mi único destino como escritor.

Convicción que yo ejercitaba y alimentaba escribiendo exclusivamente cuentos, indagando —a la vez— en el interior de un género que siempre me había fascinado de forma radical, y al que yo me acercaba con absoluta naturalidad, como si sólo en él pudiera encontrar lo que como escritor quería hacer.

Fascinado —como digo— no sólo desde el siempre voraz territorio de la lectura, del conocimiento y el aprecio de los grandes autores del género, sino también desde el derivado de una fuerte y lejana experiencia personal sobre el relato oral, sobre lo que podía ser la herencia y tradición viva del llamado cuento popular.

Fírmemente instalado en esa convicción —y escribiendo y también rompiendo siempre más cuentos de los necesarios— tuve, y mantengo, una clara animadversión a la idea —que con tanta frecuencia

podía escucharse— del cuento como territorio propicio para el aprendizaje del escritor, o como ámbito —más o menos disimulado y disculpable— para empeños de menor voltaje, más llevaderos, livianos u ocasionales y —a la postre— banco de pruebas para otras empresas narrativas de mayor cuantía y envergadura.

La verdad es que no sólo no tenía conciencia de con el cuento estar ejercitando mi aprendizaje de narrador, sino que —como digo— abominaba de esa idea y de esas intenciones subsidiarias, que me parecían una auténtica falta de respeto para un género tan difícil y ambicioso.

Porque en el fondo mi ambición de narrador —de narrador secreto y ajeno, perfectamente convencido de que escribir no servía para nada, más allá de uno mismo y de la posibilidad apasionante de inferirle a la vida todas las derrotas posibles, a base de suplantarla con lo imaginario— llegaba al límite con el cuento, ya que en él veía yo con claridad meridiana el más apropiado conducto para colmar precisamente esa ambición.

Y es que del mismo modo que por entonces estaba yo totalmente de acuerdo con la vieja consideración de que en la poesía se encuentra el grado límite de la expresión literaria, también mantenía que era en el cuento donde podía alcanzarse el grado límite de la expresión narrativa.

Por eso, con tan alto concepto personal de un género tan arduo, tan complejo y difícil, tan lleno, además, de riesgos, porque no permite quedarse a medias, y en el que se acierta o se desacierta sin remisión y ofrece pocos ropajes para enmascarar la tentativa, yo alimentaba esa convicción, dispuesto a jugarme el todo por el todo y convencido —como digo— de que era en el cuento donde expresivamente más lejos podía llegarse, con mayor emoción e intensidad, y sin que nada superfluo contribuyera a estirar la invención hacia el artificio.

Era como una decisión de narrador poco dispuesto a andarse por las ramas, juvenil y radicalmente convencido de que en esto de la narrativa nada que no fuese el límite merecía la pena de ser intentado. Una pretensión bastante presuntuosa y hasta ingenuamente desesperada, que —por muchos años— me tuvo prisionero del cuento. Luego, juntando muchos de aquellos textos que sobrevivían a mis inmisericordes y repetidas cribas, pergeñé y publiqué mi primer libro, que tiene un título bastante expresivo de lo que fue un maniático trabajo, no muy ajeno al de los laboriosos y delicados coleccionismos botánicos: *Memorial de Hierbas*.

Y entonces —de forma no menos radical— dejé de escribir cuentos, porque tuve la certeza de que en aquel libro ya estaban todos los que yo podía escribir. Y como ésta es una manía viciosa e inagotable, y algo había que seguir escribiendo, decidí comenzar a escribir novelas.

Mi vieja convicción no quedaba desmentida —ni yo me reconocía a mí mismo el valor de aprendizaje narrativo de tantos cuentos intentados y tan pocos culminados para merecer perpetuarse en aquel libro más bien canijo, aunque no podía orillar la sensación de cierta mala conciencia— ni la fascinación del cuento iba a perderse para mí, pero sí quedaría zanjada y, con el tiempo, hasta olvidada, porque era —entre otras muchas cosas— una convicción juvenil, demasiado apresurada y excesivamente excluyente.

Tras otros muchos años, en los que debo reconocer que la experiencia de la novela contribuyó a ahondar ese olvido y abandono, porque —entre otras muchas cosas, y obviamente— la novela impone planteamientos muy distintos y te somete a otro ritmo, a otra medida, a otra respiración, a una gradación muy diferente de la intensidad, a una estructura yo diría más de concentración que de condensación, he regresado al cuento, de nuevo con la vieja naturalidad recobrada y —sobre todo— con la confianza de ser capaz de compaginar ambos géneros.

Confianza fundamentalmente rehabilitada al poder dirimir —ya casi siempre sin equivocarme— qué destino se merece cada concreta idea narrativa que me sobreviene, dónde emerge la frontera exacta de lo que pide enriquecerse para acabar encontrando la extensión y la complejidad de la novela, o ceñirse hasta alcanzar esa escueta y poderosa tensión que pide el cuento.

Al final, en esa capacidad o en ese instinto de saber, de llegar a apreciar o a vislumbrar, lo que cada historia se merece, es donde reside —a mi modo de ver— un punto de lucidez imprescindible en el narrador. Un punto en el que por bastante tiempo yo anduve desorientado.

Una idea —muy visual, por cierto— de lo que es o puede ser el cuento, de su fascinación y poder, con la que yo estoy completamente de acuerdo —y que, desde luego, en absoluto sabría mejorar— es aquella que exponía Cortázar cuando decía que la novela y el

cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía. «Mientras en el cine, como en la novela —decía Cortázar—, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el 'clímax' de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir, que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento».

La determinación de lo significativo, la administración de lo que se cuenta, sobre la base estricta y medida de lo necesario, de lo preciso, la imprescindible condensación que debe actuar siempre a favor de la intensidad, me parecen elementos sustanciales de un género en el que —como también indicaba Cortázar— todo debe conducir a una especie de fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande.

Finalmente —para acabar con otra cita— voy a recordar uno de los mandamientos de aquel curioso *Decálogo del Perfecto Cuentista*, de Horacio Quiroga, que me parece como muy revelador de una cierta orientación y evaluación en el camino de la escritura del cuento, tal vez porque en la práctica es un mandamiento que —sin conocerlo— yo había intentado cumplirlo más de una vez. Es el que dice: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia de las tres últimas».

EL CUENTO: LINCE Y TOPO: TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CUENTO

José Balza

Preocupado siempre por la reflexión sobre el hecho literario y sus implicaciones para la creación, José Balza ha teorizado de manera reiterada sobre las peculiaridades del texto narrativo. El presente conjunto de breves notas acerca del cuento fue publicado inicialmente en la revista El Cuento, *de México, y también en el* Papel Literario *de Caracas. Reformuladas una vez más, son ahora presentadas por su mismo autor, a expresa solicitud de los compiladores.*

NO ME CONSIDERO un cuentista, porque he escuchado o leído demasiadas narraciones. Mi infancia tuvo el privilegio de conocer a grandes conversadores y cantantes de velorios: alguna noche con ellos valió tanto como el *Ramayana*. También a los once años leí el cuento más importante para mi fantasía: *El talismán de belleza*, publicado como serie en una revista para niños que llegaba, atrasadísima, desde Chile al Delta del Orinoco.

Sigo revisando con la misma pasión de entonces cualquier historia maravillosa o realista. Y preguntándome por qué me convence, por qué la recuerdo o necesito volver a ella. Esa búsqueda de explicaciones comenzó hacia 1960. Hurgué los testimonios de mis cuentistas predilectos; los discutí, rechacé y adopté cosas. Sin darme cuenta, durante años fui pensando sobre mis propios amores con el relato.

Pero esta serie de anotaciones brotó casi involuntariamente durante un lapso de tres meses y desde ciudades y paisajes muy distintos, como si cada uno de esos días y tales sitios hubiera determinado la secuencia de la serie.

El azar lo hizo todo. En junio de 1987 tuve que realizar algunas charlas sobre literatura en Nueva York, para julio participé en un

encuentro de escritores en Jerusalén, demorándome algunos días en Madrid. Volví a Caracas. Pasé la primera quincena de agosto en el Delta y luego acudí a la hermosísima ciudad de Morelia (México) donde se celebraba el Congreso «Teoría y práctica del Cuento».

Al iniciar esa cadena de viajes (que por su proximidad se me convirtieron casi en uno solo: asombroso, sin interrupciones, ajeno), en la medianoche del avión, sobre el Atlántico, tuve una rara impresión, que escribí en seguida): «Veía el cielo absolutamente estrellado, y desde allí, desde lo alto, sentí el leve balanceo de la nave: estaba sobre la espesa, salvaje ribera dormida. Allá, dentro de la sombra de la arboleda, yo mismo, de diez años, duermo en una casita de barro. Estoy a la vez aquí en el espacio —primer paso hacia Jerusalén— y allá, en una de tantas noches de San Rafael».

Poco después, siempre de noche y en otro avión escribí las diez primeras frases del conjunto. Las otras, como he dicho, surgieron de los restantes paisajes y ciudades.

Si expongo esta génesis tan movida, es porque creo que los aviones son inmóviles. Cambiamos nosotros al querer devorar cada aparición de las tierras. ¿Cómo no sacudirse al sustituir las vibrantes fachadas de audaces arquitectos por el río gigantesco y enigmático? ¿Qué siglo nos contiene si los palacios de Morelia se imponen sobre el polvo blanco del desierto o luchan con el agua irreal del Mar Muerto? ¿Cuáles ápices de mi idioma resuenan tras el grito náhuatl de un mercado, en el sofisticado inglés de un poeta y en la voz del guía que señala el lago de Galilea? O yo era todo aquello o había perdido identidad: tal como ocurre cuando el narrador inicia un gran cuento.

En agosto ya había redactado cerca de cien frases, a las cuales fui tachando algunas. Y aún creo que eliminaré otras.

Las unió cierta inesperada palpitación de lo pueril dentro del adulto; también el contraste con lugares legendarios o imponentes. Y quizá una torpe aspiración por decirme qué es ser cuentista, cuál es el problema (o el secreto) de un real cuento. Para entonces, no había conocido yo esta frase de Wittgenstein, que me atrevo a traducir así: «La solución del problema de la vida es una manera de vivir que hace desaparecer el problema».

*

1. El cuento —como una relación sexual— es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto.
2. Debe concluir para poder prolongarse.
3. Un libro de relatos: encendidas ventanas (o estrellas) en la noche.
4. Lectura para gente que duerme bien.
5. Escritura que puede hablarse (o ser narrada).
6. El cuento puede ser un animal: la serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago).
7. Leer un cuento: colaboración de cuatro personas por lo menos: la del autor y la del texto; la del otro y la de esa parte suya que lee.
8. Voz de la distancia a/cercándose.

*

9. El poder (o paradoja) de un relato: su brevedad.
10. El estilo y la distribución de un cuento constituyen su absoluto.
11. Ningún relato puede ser repetido y sin embargo nada nuevo hay en cada cuento.
12. Punto de síntesis para lo que conocemos como novela, teatro, ópera, cine, TV.
13. Lo lejano tiene que ser próximo; lo próximo lejano. Y ambos inalcanzables dentro de ti.
14. Lo inalcanzable: esa potencia de un presente que, al invadirnos, excluye totalmente cualquier otra presencia.
15. Un mapa visible que recubre territorios invisibles.
16. Es un detalle que devora minucias, matices, datos mínimos hasta dejar de ser detalle.
17. Hay relatos que explican y otros que exigen una explicación.
18. Una combinación delicada de lo estático y el movimiento: qué peligroso es administrarla.

*

19. El cuento —de acuerdo con su desarrollo— será la exacerbación de un personaje, de un ámbito o un hecho. Pero no de todos ellos a la vez.
20. Aunque todo en él conduce al final, su sección intermedia guarda la vitalidad de lo narrado.
21. El cuento no vive de su final sino de la parte intermedia.

22. Por su comienzo o su final ningún cuento posee intermedio.
23. La acción puede ocupar sólo unas palabras, pero éstas son esenciales para las escenas de la trama.
24. El cuentista verdadero sólo ansía (y teme) el arribo al final del texto.
25. La sorpresa última puede ser lo dicho al comienzo o una salida inesperada. También una ausencia de sorpresa.
26. El principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector.
27. Si un principio puede ser cambiado —después de haber sido escrito definitivamente el texto— el relato se derrumba.

*

28. Cuento: no canta.
29. La acción narrada es una aguja que cose imágenes.
30. Las imágenes del relato no pueden ser independientes de la acción, pero sí autónomas en su esfericidad.
31. Comparada con el cuento la crónica es amorfa.
32. De la crónica persisten en el cuento ciertos destellos de la cotidianidad y alguna conexión con un hecho real.
33. Lo periodístico se opone al cuento.
34. Una noticia puede ser un cuento, pero nunca éste ser sólo noticia.
35. Las noticias —o hechos o anécdotas— se transfiguran en motivos de un cuento; y el motivo alimenta otra almendra: el tema.

*

36. El lugar, ¿qué es el lugar para un cuento?
37. En un cuento se despliega la imagen de un sitio. Un sitio da cuerpo al ámbito narrado. Pero el cuentista —al escribir— ocupa un lugar que no existe o que está en todas partes.
38. Mejor mientras menos muestra al autor; mejor mientras más permite reconocer a su autor.
39. No puedo ver un sitio nuevo sin presentir —y, en verdad, escribir imaginariamente— lo que allí pudo o pudiera ocurrir.
40. No hay un rincón del cuento que no haya sido recorrido —antes de la escritura—, por el pensamiento.

41. Los cuentos de un autor representan las constantes de su pensamiento; pero cada texto guarda tales matices que siempre debe parecer escrito por un hombre distinto.
42. Aunque su tema sea único el cuentista nunca será el mismo.
43. El cuento no admite vacilación en ninguna de sus palabras. Cada una deja de existir por sí misma para conducir a la próxima. Y la última es, proporcionalmente, la primera.
44. No importa que su palpitante final te haga creer que ya lo has consumido: volverás a leerlo para retomar su estilo o una frase o una situación.

*

45. Lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho.
46. Guarda tras de sí todos los mitos. Pero hay algo que nos impide reconocerlos: constituyen parte de la *forma*.
47. Cuando se elige deliberadamente un mito para ilustrar o sostener cierta trama, aquel se convierte entonces en *tema*.
48. Pueden ser tocados los símbolos. Pero esto ocurre también con cualquier otro cuerpo de la escritura: el poema, el drama, la novela.
49. *Computare*: cifra de lo contado.

*

50. *Cree en un maestro —Quiroga, Borges, Meneses, Cortázar, Rulfo— como a veces en ti mismo.*
51. *En un cuento cabe encerrar el todo de una personalidad o de una nación* (R. Castagnino).
52. *Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verosímil, que todo lo abraza* (Pinciano, en palabras de Alfonso Reyes).
53. *En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos* (Lope de Vega).
54. *El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario* (Cortázar).
55. *Lo que más me gusta de la mano es el puño* (Güiraldes).

56. Pensar sobre el cuento: pensar una larva imposible.
57. *El topo y el lince eran los ministros de mi sabiduría secreta* (Ramos Sucre).

TRES MOMENTOS DEL CUENTO VENEZOLANO

NOTAS

[1] Guillermo Meneses. «La mano junto al muro» en *Espejos y disfraces*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, Nº 81; pp. 411-420. Las citas empleadas en el ensayo corresponden a esta edición y serán indicadas con el Nº (s) de página(s) correspondiente(s) entre paréntesis.

[2] Angel Rama. «La lucha con lo real». Prólogo a la Antología *Aquí Venezuela cuenta*, de Edmundo Aray. Montevideo, Arca Editorial. 1968, pp. 5-12, p. 6.

[3] Nelson Osorio. «La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana». *Actualidades*. Nº 3-4. CELARG. 1977-1978, pp. 11-36; pp. 11-12.

[4] Rama. Op. cit.; p. 8.

[5] Juan Bosch. *Teoría del cuento. Tres ensayos*. Mérida. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Letras. 1967; p. 58.

[6] Mariano Baquero Goyanes. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes». 1949; p. 31.

[7] Aludimos a «El cuento ficticio» de Julio Garmendia, que integra el volumen de relatos *La tienda de muñecos* (1927).

[8] Meneses. «El cuento venezolano». Prólogo a su Antología *El cuento venezolano 1900-1940*. Buenos Aires. EUDEBA. 1977.

[9] Umberto Eco señala que «La falacia referencial consiste en suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente». (V. *Tratado de Semiótica General*. México. Nueva Imagen, S. A. 1978. 512 pp.; p. 123.)

[10] V. Pierre Macherey. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 1974. 303 pp.

[11] V. Tzvetan Todorov. «Las categorías del relato literario» en: Barthes, Todorov, A.J. Greimas, T. Todorov et al. *Análisis estructural del relato*. Barcelona. Ediciones Niebla. Colección Comunicaciones. 1976; pp. 155-192.

[12] Aludimos a la noción de dialoguismo formulada por Mijaíl Bajtín. (V. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Nº 417. 1988. 379 pp., y *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI Editores, S. A., 1982, 396 pp.

[13] Guillermo Sucre. «La nueva crítica» en: *América Latina en su literatura*. México. Siglo XXI Editores. 1972. 494 pp., pp. 259-275; p. 264.

[14] Ibíd., p. 261.

[15] Rolf Breuer. «La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett» en: Paul Watzlawick y otros. *La realidad inventada*. Buenos Aires. Editorial Gedisa. 1988, pp. 121-138; p. 133.

[16] Ibíd. p. 128.

[17] Meneses. «Tardío regreso a través del espejo» en: *Espejos y disfraces*, pp. 397-410; p. 397.

[18] Breuer. *Op. cit.*, p. 129.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires. Marymar, 1979.

BALDESHWILER, Eileen: «The Lyric Short Story: The Sketch of a History» *Studies in Short Fiction*, 6 (Summer 1969), pp. 443-453.

BALZA, José: «Teoría y práctica del cuento». En *Papel Literario* de *El Nacional*. Caracas, 6-9-1987. [Reproducido como «El cuento: lince y topo», en *El cuento. Revista de imaginación*, México, 1988].

BAQUERO GOYANES, Mariano: *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires. Columba. 1974.

BORGES, Jorge Luis: «Borges y el cuento». *Puro cuento*, 2. Buenos Aires, 1987.

BOSCH, Juan: *Teoría del cuento. Tres ensayos*. Mérida. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. 1967.

BULLRICH, Silvina: *Carta a un joven cuentista*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor. 1968.

CASTAGNINO, Raúl: «Jurisdicciones del epos: contar, narrar, relatar (Pequeña introducción a la narratología)». *Revista Chilena de Literatura*, 7 diciembre de 1976.

— *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires. Nova, 1977.

COOPER LAWRENCE, James: «A Theory of Short Story». En *Short Story Theories*, Ohio. University Press, 1977.

CORTAZAR, Julio: «Para una poética». *La Torre*. Puerto Rico, 7 julio-sept., 1954.

— «Algunos aspectos del cuento». En *Casa de las Américas*. 15/16. La Habana 1963.

— «Del cuento breve y sus alrededores». En *Ultimo Round*. México. Siglo XXI, 1969, pp. 35-45.

— «El cuentista», prólogo a la traducción de los *Cuentos* de E. A. Poe. Madrid, Alianza Editorial, 1970

— *La casilla de los Morelli*. Barcelona. Tusquets, 1973. Compilación de Julio Ortega.

CHEJOV, Anton: *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland. Translated by Constance Garnett. New York. Minton, Balch & Co. 1924.

DIJK, Teun van: *Estructuras y funciones del discurso literario*. México. Siglo XXI, 1980.

— *La ciencia del texto*. Buenos Aires. Paidós, 1983.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. Barcelona. Lumen, 1983.

FRIEDMAN, Norman: «What Makes a Short Story Short?». En *Modern Fiction Studies*, 4 (Summer, 1958), pp. 103-117.

GILLESPIE, Gerald: «Novella, Nouvelle, Novela, Short Novel: A review of Terms». *Neophilologus*, 51, 1967, pp. 117-127.

GLOWINSKI, Michal, Aleksandra OKOPIEN-SLAWINSKA y Janusz SLAWINSKI: *El cuento: género épico*. La Habana. Ministerio de Cultura, 1978. Traducción de Desiderio Navarro.

GOTLIB, Nádia Battella: *Teoría do conto*, São Paulo: Editora Atica, 1990.

HANSON, Clare: *Re-reading the Short Story*. London, The Macmillan Press Ltd. 1989.

INSULA. «El estado de la cuestión: El cuento». Nº 495 y 496. Febrero y marzo de 1988. Selección de ponencias del III encuentro de escritores y críticos de las lenguas de España.

LANCELOTTI, Mario A.: *De Poe a Kafka*. Buenos Aires. EUDEBA. 1968.

— *Teoría del cuento*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación, 1973.

LAWRENCE, James Cooper: «A Theory of the Short Story». *North American Review*, 205 (February 1917), pp. 174-186.

LAZARO CARRETER, F.: «La Literatura como fenómeno comunicativo». En *Estudios de Lingüística*. Barcelona. Grijalbo, 1980.

MARIA, Luzia de: *O que é conto*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

MATTHEWS, Brander: *The Philosophy of the Short-Story*. New York. Longmans, Green & Co. 1901.

MAY, Charles E. (Ed.): *Short Story Theories*. Ohio University Press. 1977.

MENESES, Guillermo: «Prólogo» en su *Antología del cuento venezolano*. Caracas. Ministerio de Educación. 1955.

— «El cuento venezolano» en su antología *El cuento venezolano 1900-1940*. Buenos Aires. EUDEBA. 1977 (9ª ed.).

MENTON, Seymour: «Prólogo». *Antología del cuento hispanoamericano*. México, 1964, tomo I, pp. 7-10.

MORAVIA, Alberto: «El cuento y la novela». En su: *El hombre como fin*. Buenos Aires. Losada, 1967. (1ª edic. en italiano: 1958). Traducción de Attilio Dabini.

O'CONNOR, Frank: *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Cleveland. The World Publishing Co., 1963.

OMIL, Alba y Raúl A. PIEROLA: *El cuento y sus claves*. Buenos Aires. Nova. S/f 2ª ed. Corregida y aumentada: *Claves para el cuento*. Buenos Aires. Plus Ultra. 1981.

POE, Edgard Allan: «Review of Twice-Told Tales» *Graham's Magazine*. May, 1842. Traducción castellana de Julio Cortázar con el título de «Hawthorne», Madrid, Alianza Editorial. 1970.

— «Cómo escribir un artículo a la manera de Blackwood». En *Cuentos / 2*. Madrid. Alianza Editorial, 1986. (Traducción de Julio Cortázar).

QUIROGA, Horacio: *Sobre literatura*. Montevideo. Arca, 1970.

REID, Ian: *The Short Story*. London. Methuen & Co. Ltd., 1990.

RAMA, Angel: «La lucha con lo real». Prólogo a la antología *Aquí Venezuela cuenta*, de Edmundo Aray. Montevideo. Arca Editorial, 1968.

REST, Jaime: *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1971.

ROHRBERGER, Mary: *Hawthorne and the Modern Short Story: a Study in Genre*. The Hague: Mouton and Co., 1966.

ROSENBLAT, María Luisa: *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*. Caracas, Monte Avila, 1990.
SHAPARD, Robert y James THOMAS (Ed.): *Ficción súbita*. Anagrama, Barcelona. 1989.
SUBERO, Efraín: «Para una teoría del cuento latinoamericano». En VV AA: *Narradores latinoamericanos. Antología*. Caracas, Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 1980 (2ª ed.), pp. I-XLVI.
TORRI, Julio: «Estudio preliminar», en su selección de *Grandes Cuentistas*. México, Cumbre, 1977, pp. IX-XIX.
VILANOVA, Angel: *Notas sobre algunos aspectos de la «poética» de Poe*. Génesis (Mérida), julio de 1978, pp. 26-35.
WELTY, Eudora: «The Reading and Writing of Short Stories». *The Atlantic Monthly*, 183 (February and March, 1949), pp. 46-58.

INDICE

LOS TEORICOS

LOS CUENTISTAS

TRES MOMENTOS DEL CUENTO VENEZOLANO

Esta edición de DEL CUENTO Y SUS ALREDEDORES se terminó de imprimir el día 19 de marzo de 1993 en los talleres de Litografía Melvin, situados en la Calle 3 B, Edificio Escachia, La Urbina, Caracas, Venezuela. Impreso en papel Baxter.